ISSN 0130-6545

4. 1995

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

В номере:

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ
Джульетта

МИЛОШ ФОРМАН
Круговорот

КИНО
И
ЛИТЕРАТУРА

«ИЛ» — журнал не кинематографический, а литературный, но не откликнуться на столетие самой юной из семейства муз было бы с нашей стороны как-то не породственному. В младенческом возрасте синема черпал вдохновение почти исключительно из книг, теперь же литература находится под влиянием кинематографической образности, и писатели нередко работают, рассчитывая на будущую экранизацию. Наш журнал напечатал немало киносценариев, ставших фактом литературы, немало прозы, принадлежащей перу великих режиссеров. Почти все романы, появляющиеся на наших страницах, получают второе рождение в киноверсиях — вспомним хотя бы публикации (и соответственно экранизации) самых последних лет: «Имя розы», «Билли Батгейт», «Костры амбиций», «Невыносимая легкость бытия», «Орландо», «Остаток дня», «Благие намерения» и проч., и проч. На пути повальных экранизаций кинематограф не раз терпел сокрушительные поражения. Но были и мастера (см. далее), которым удавалось одерживать победы на этом тернистом пути. Посвящая этот номер журнала юбилею кино, мы хотели бы не только отметить замечательную дату в истории человечества, но и напомнить читателям о непростых, а по временам и драматичных взаимоотношениях десятой музы и литературы.

**ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР — КОНВЕРСБАНК А. О.
(АКЦИОНЕРНЫЙ БАНК КОНВЕРСИИ)**

Из общего тиража 37 330 экз. Институт «Открытое общество» ежемесячно выписывает и направляет в библиотеки России и библиотеки ряда стран СНГ 10 тыс. экз. журнала.

Главный редактор

А. Н. СЛОВЕСНЫЙ

Редакционная коллегия:

О. Г. БАСИНСКАЯ — ответственный секретарь
Л. Н. ВАСИЛЬЕВА — заведующая отделом художественной литературы
Н. Я. КАЗАРЦЕВА — заведующая отделом критики и публицистики
Г. Ш. ЧХАРТИШВИЛИ — заместитель главного редактора

Общественный редакционный совет:

С. С. АВЕРИНЦЕВ, В. П. АКСЕНОВ, С. К. АПТ, И. А. БРОДСКИЙ, П. Л. ВАЙЛЬ,
Е. Ю. ГЕНИЕВА, А. А. ГЕНИС, В. П. ГОЛЫШЕВ, Т. П. ГРИГОРЬЕВА,
А. Н. ЕРМОНСКИЙ, В. В. ЕРОФЕЕВ, А. М. ЗВЕРЕВ, Вяч. Вс. ИВАНОВ,
В. Б. ИОРДАНСКИЙ, Т. П. КАРПОВА, Л. З. КОПЕЛЕВ, А. С. МУЛЯРЧИК,
Д. Б. РЮРИКОВ, М. Л. САЛГАНИК, Е. М. СОЛОНОВИЧ, П. М. ТОПЕР,
Н. Л. ТРАУБЕРГ, М. А. ФЕДОТОВ, Б. Н. ХЛЕБНИКОВ

Международный совет:

ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ — председатель Совета
ЖОРЖИ АМАДУ (Бразилия), ЭРВЕ БАЗЕН (Франция),
КРИСТА ВОЛЬФ (Германия), ТОНИНО ГУЭРРА (Италия),
МИГЕЛЬ ДЕЛИБЕС (Испания), ЭРНЕСТО КАРДЕНАЛЬ (Никарагуа),
ЗИГФРИД ЛЕНЦ (Германия), АРТУР МИЛЛЕР (США),
АНАНТА МУРТИ (Индия), КЭНДЗАБУРО ОЭ (Япония),
ЙОРДАН РАДИЧКОВ (Болгария),
НГУГИ ВА ТХИОНГО (Кения),
РОБЕРТО ФЕРНАНДЕС РЕТАМАР (Куба),
СЕМБЕН УСМАН (Сенегал), УМБЕРТО ЭКО (Италия)

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ИЮЛЯ 1955 ГОДА
УЧРЕДИТЕЛЬ — ТРУДОВОЙ КОЛЛЕКТИВ РЕДАКЦИИ

4 апрель 1995

СОДЕРЖАНИЕ

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ — Джульетта *(Повесть. Перевод с итальянского Э. Двин. Послесловие К. Долгова)* 5

ТОНИНО ГУЭРРА — «Дома, деревья, тени на равнине» (Из поэмы «Дом». *Вступление и перевод Евгения Солоновича)*. 45

ИВАН МАНДИ — Кино Жамбоки *(Фрагменты книги. Перевод с венгерского и вступление Ю. Гусева)*. 48

Документальная проза

МИЛОШ ФОРМАН при участии ЯНА НОВАКА — Круговорот *(Воспоминания. Перевод с английского Елены Богатыренко)*. 61

Публицистика

ФРАНСУАЗА САГАН — Катрин Денёв — белокурый надлом *(Перевод с французского Елены Богатыренко)*. 221

АЛЕКСАНДР ГЕНИС — Глаз и слово. 226

ЕВГЕНИЙ МАЕВСКИЙ — Интерактивное кино? (Опыт эстетической прогностики) 230

Гений места

ПЕТР ВАЙЛЬ — Золотые ворота (Чарли Чаплин — Лос-Анджелес, Джек Лондон — Сан-Франциско). 240

Курьер «ИЛ» 249

Кино на страницах «ИЛ» 254

Авторы этого номера 255

© «Иностранная литература», 1995

В следующем номере «ИЛ»

Главы из автобиографического романа АЛЬБЕРА КАМЮ **«Первый человек»**, пролежавшего под спудом треть столетия и впервые опубликованного в апреле 1994 года. Книга имела ошеломляющий успех во Франции и уже переводится на десятки языков.

Рассказы известного израильского писателя, сатирика и юмориста ЭФРАИМА КИШОНА, впервые публикуемые на русском языке.

Фрагменты **«Энциклопедии мертвых»**, последнего произведения ДАНИЛО КИША, известного сербского писателя, продолжателя традиций Ф. Кафки, Б. Шульца и Х. Л. Борхеса.

«Литературный гид» номера посвящен пятидесятилетию окончания второй мировой войны. Среди авторов этой подборки — новые для русского читателя имена, такие, как канадский прозаик ТИМОТИ ФИНДЛИ, и имена писателей, уже ставших классиками XX века — ИВО АНДРИЧА, ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕРА.

На обложке этого номера — киноафиши начала века.

По вопросам, связанным с доставкой нашего журнала, обращаться в Агентство по распространению печати издательства «Известия» по адресу: 103791, ГСП, Москва, К-6, Пушкинская пл., 5

В Москве журнал можно приобрести в редакции, в Доме книги на Новом Арбате и в киоске Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы.

Художественный редактор **С. И. Мартемьянова**

Технический редактор **С. В. Бейлезон**

Адрес редакции: 109017, Москва, Пятницкая ул., 41. Телефон 233-51-47, факс 233-50-61

Журнал выходит один раз в месяц.

При участии издательства «Известия», Москва, Пушкинская пл., 5.

Сдано в набор 19.01.95. Подписано в печать 16.03.95. Формат 70x108 1/16. Печать офсетная. Бумага газетная. Усл. печ. л. 22,40. Усл. кр.-отт. 23,8. Уч.-изд. л. 25,69. Заказ № 456.

Тираж 37 330 экз. Цена по подписке 4500 р.

Полиграфическая фирма «Красный пролетарий». 103473, Москва, Краснопролетарская, 16.

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

Джульетта

ПОВЕСТЬ

Перевод с итальянского Э. ДВИН

ОХ УЖ ЭТИ ПРИЗРАКИ

Предисловие

В кругах киношников любят рассказывать, как один режиссер, отдыхавший в Кортина-д'Ампеццо и решивший послать оттуда открытки друзьям, срочно вызвал из Рима двух сценаристов и велел им «набросать парочку мыслей». Этот анекдот показывает, с каким недоверием относятся к «творчеству по-французски» труженики кино, беспощадно высмеивающие лжеавторов и с глубоким уважением относящиеся к немногим подлинным творцам. В этом смысле творческий авторитет Федерико Феллини никогда не подвергался сомнению даже его врагами. Впрочем, всем известно, что наш риминец [1] добрался до вершины режиссерского искусства именно через писательство, сочетавшееся с его способностью «визуализировать» типажи и ситуации в очень правдоподобных шаржах. Свои университеты Феллини прошел в журнале «Марк'Аурелио», на страницах которого с 1939 по 1943 год он выступил около восьмисот раз — в основном с юмористическими рассказами и многочисленными карикатурами. Так что никто не удивился, когда он распространил свою деятельность сначала на варьете (став автором текстов для комика Альдо Фабрици), а потом и на радио, и на кинематограф. При этом наш плодовитый и многогранный писака клялся, что не сделал ни единой странички, не предназначенной для немедленной публикации в газете, исполнения перед микрофоном или использования в тексте к фильму: вот так, сугубо по-ремесленнически и утилитарно подходил Феллини к своему писательству. Правда, если драматическое искусство было ему чуждо, то к другим литературным жанрам он относился с глубоким уважением. В молодости Феллини читал мало, зато в зрелом возрасте — из-за бессонницы — стал самым настоящим пожирателем книг.

То, что писал он сам — кое-как нацарапанные и рассованные по разным карманам заметки, реплики, набросанные утром за завтраком или в ресторане во время перерыва, и даже более основательно отредактированные описания своих персонажей, он уничтожал, перенося их — кадр за кадром — на пленку. Иногда он с усмешкой говорил, что страдает «комплексом убийцы», так как рвал исписанную бумагу на мельчайшие клочки — старательно и даже с каким-то сладострастным ожесточением. Когда мне случалось присутствовать при том, как Феллини составляет план работы над каким-нибудь фильмом, он редко позволял мне заглядывать в свои заметки и отказывался подарить страничку-другую на память. Так что вряд ли великие открытия ждут тех, кто поспешил основать феллиниевские архивы, рассчитывая обнаружить Бог весть что в пустых ящиках его стола.

---

[1] Уроженец города Римини. *(Здесь и далее — прим. перев.).*

© Diogenes Verlag, 1989
© Melangolo, 1994

Тем сильнее поразила меня, словно послание из бутылки, эта повесть, этот редкой ценности документ. Перед нами не что иное, как первый вариант сюжета к «Джульетте и духам». То, что Федерико его не уничтожил, не сунул куда-то и не забыл, а, наоборот, предложил своему швейцарскому другу Дэниэлу Кеелю из издательства «Диогенес» опубликовать его на немецком языке, кое-что значит. С чего бы это вдруг маэстро сделал такое исключение, подписав соответствующий договор в апреле 1989 года? Должен признаться, что для меня, редактировавшего в свое время книгу о работе над фильмом «Джульетта и духи», воскресение этой инкунабулы было чем-то вроде запоздалой издевки: почему режиссер никогда мне ее не показывал?

Читая повесть, я перенесся в период, последовавший за триумфом «Восемь с половиной», когда супруги Феллини, покинув квартиру на виа Аркимеде, решили переехать на окруженную пиниями виллу в Фреджене — точно такую, какую потом Пьеро Герарди воссоздал в фильме. Джульетта, лично дававшая указания мастерам, уже поставила там небольшой летний домик, но сразу же возникла потребность в более просторном доме с множеством комнат для гостей, где можно было бы жить круглый год. Да только так уж получилось, что начатый с энтузиазмом эксперимент продлился лишь пару сезонов, после чего Джульетте и Федерико, страдавшим ревматическими болями, пришлось спасаться от прибрежной сырости, и они перенесли свои пенаты сначала в квартал ЭУР, а потом, уже окончательно, на виа Маргутта. Вокруг «главного» дома Феллини быстро стали вырастать другие дома, потому что нашлось немало людей, пожелавших свить свое гнездо под крылом Маэстро. А он, водя меня по всем этим строительным площадкам, говорил: «Ужасная ошибка — строиться рядом с друзьями, есть опасность, что дружба кончится раньше, чем строительство». Должен сказать, что, по крайней мере, в одном случае его пророчество, увы, сбылось.

В общем, «Джульетта» для меня — своего рода художественное обрамление, если не больше, именно той фазы феллиниевской хронологии. В слегка искаженных, «раздутых» и окарикатуренных образах я узнаю персонажей, окружавших в то время Феллини, узнаю их нравы и привычки, тревоги и проблемы. В целом сюжет как бы предваряет историю, основные характеры и последовательность событий фильма, который — не следует этого забывать — стал относительной неудачей режиссера. Многие писали, что Феллини сделал «Джульетту и духи» лишь для того, чтобы угодить жене, а это неправда, потому что героиня оказалась фигурой самостоятельной и настолько независимой, что в какой-то момент даже возникла идея взять на эту роль Кэтрин Хепбёрн. Хотя в самом начале было намерение, пришедшееся по вкусу и благожелательно настроенному продюсеру Анджело Рицколи, восстановить дуэт режиссер — актриса из «Дороги» и «Ночей Кабирии». Произошло это после затянувшегося перерыва, когда в «Сладкой жизни», «Искушениях доктора Антонио» и «Восемь с половиной» роль жены главного «я» играла Анук Эме и когда был снят, несмотря на сомнения Эдуардо [1], еще один феллиниевский фильм — «Фортунелла», лента, ознаменовавшаяся грандиозным коммерческим провалом. Так что Джульетта из фильма — вовсе не настоящая Джульетта, хотя иногда и заявляет о себе какое-то их сходство. Это подтвердила и сама Джульетта в ходе нашего большого интервью 1984 г., которое потом вышло отдельной книжкой: «Она совершенно не похожа на меня. И я не та Джульетта, и Марио Пизу не Феллини. Ну сам подумай! Подавляемая матерью, подчиняющаяся сестрам? Да у нас в семье всегда командовала я. Сказать, что фильм послужил предлогом для разговора об определенном типе репрессивного католического воспитания? Но в школе у моих урсулинок господствовали самые передовые методы и взгляды из всех, какие были в тогдашней педагогике. Уж если кто-то в фильме и похож на меня, так это персонаж, которого играет Сильва Кошина, то есть сестра-актриса: вечно ее где-то носит, вечно она на каких-то пробах, то появляется, то исчезает... Джульетта на экране — робкое, закомплексованное существо. Признаюсь тебе, что она никогда не была мне симпатична, я с трудом ее выносила. Мне не нравится этот средиземноморский тип женщины — сначала покорной воле родителей, а потом паразитирующей при муже. Я никогда никому не подчинялась и с детства, можно сказать, «усыновила» собственных родителей. Роль Джульетты я приняла как подсознательную самозащиту против того, чем я могла бы стать, не будь у меня такого

[1] Имеется в виду итальянский драматург Эдуардо Де Филиппо (1900—1984).

характера. Неужели ты думаешь, что я отпустила бы своего мужа вот так, молча, не получив сатисфакции, не потребовав объяснения? Я бы не только его не отпустила, а проломила бы ему башку».

Можно ли высказаться яснее? Но если Мазина не узнает себя в своей героине, то кто же она, эта Джульетта из повести и из фильма? «Многие поступки и эмоции, которые Федерико приписывает героине фильма, это его собственные поступки и эмоции: церковная школа, ханжа директор, страх перед адом... Это же монастырские колледжи, в которых он учился в Романье. То же и с посещением индийского гуру: он сам в то время интересовался такими вещами и ходил к нему. В сущности, все персонажи, которых я играла,— не Джульетта Мазина, а по большей части сам Федерико. Кабирия — это Федерико. И «Дорогу» не понять, не догадавшись, что Джельсомина, Дзампано́ и Матто — один и тот же человек. Конечно, местами можно найти что-то от меня и от других, но по сути дела все персонажи Федерико — это его автопортреты».

Такой «супружеской» интерпретации, основанной на внимательном и долгом наблюдении за человеком и художником и учитывающей тот факт, что Феллини в повести выступает от первого лица, хотя и от имени женщины, пожалуй, действительно можно верить. Во всяком случае, то, что автор «берет на себя» женскую роль — обратим внимание на даты,— свидетельствует об очень смелой попытке представить себе проблемы и душевные переживания человека другого пола. Это усилие Феллини совершенно не поняли и не оценили феминистки. Хотя заключительный момент фильма, когда героиня, сначала травмированная воспоминаниями детства, а потом постоянным страхом, что ее бросит муж, находит в себе силы отринуть назойливых злых духов и принять добрых, стал не просто признаком меняющегося времени, а чем-то совершенно новым.

Здесь возможно двоякое прочтение повести. Первое — самое простое и чистое — ради удовольствия от самого процесса чтения. Второе — это уже для специалистов — для сравнения повести и фильма, для выявления и толкования всяких различий. Их немного, и я бы сказал, что они несущественны. Мужа зовут Луиджи, а не Джорджо; исчезла фигура «ненастоящего отца» — фашиста и тирана (свои счеты с черным двадцатилетием Феллини отложит до «Амаркорда»); гуру Бисма (в повести Бишма) — притягательная и загадочная личность, вероятно, классический мошенник, в фильме окарикатуривается, его играет пожилая женщина, а озвучивает роль известный имитатор Носкезе. Призрак Казановы (свидание с ним режиссер отложит на десять лет) будет заменен испанским грандом Хосе Вильялонгой — более или менее точной копией его самого. Дедушка-профессор дает урок, которого нет в фильме, и убегает со своей певичкой на воздушном шаре, а не на старом самолете; измена мужа еще не зафиксирована на пленке, которую смотрит Джульетта; потенциальный обольститель на вечеринке у Сузи — здоровенный негр, очевидно из страха перед капризами американского кинорынка, превратится в стройного шейха. Но многое остается неизменным — от травмирующего душу воспоминания о любительском спектакле в колледже до «растроения» Вечного Женского Начала на дьяволенка Ирис, соседку Сузи и Дедушкину певичку, которых играет одна и та же актриса. Некоторые изменения внесены в развязку истории с любовницей мужа Габриеллой: в фильме это всего лишь голос по телефону, который просто-напросто признает факт адюльтера и прекращает разговор, в повести же Габриелла появляется во плоти, но она уклончива, лицемерна и неагрессивна (что, впрочем, дела не меняет). Зато совершенно по-иному решена ситуация, когда Джульетта воображает сцену измены мужа с Габриеллой. Кадры эти можно было бы включить в сцену гарема из фильма «Восемь с половиной», обогатив ими фантазию одной из женщин. А может быть, режиссер, приступая к осуществлению этой смелой эротической гипотезы, испугался собственной смелости или не смог переступить через явную невозможность потребовать ее воплощения от своей Джульетты — актрисы и жены.

Во всяком случае, мне кажется, что повесть дает более полное представление о сложности и двусмысленности сюжета, она яснее, чем фильм, снятый на ее основе. Возможно даже, потому, что описанные призраки сильнее тревожат воображение, чем призраки воплощенные. Впрочем, сама Джульетта в своем интервью признала, что Федерико слишком отошел от начальной схемы: «...Я, как и двадцать лет назад, настаиваю на том, что если бы история Джульетты и ее мужа была более сжата и не

так разбавлена внешними эффектами, всеми этими костюмами и основательной порцией психоанализа, она бы стала понятнее широкой публике. Потому что в фильме речь идет о касающейся всех проблеме брака и о проблеме освобождения женщины, поднятой здесь значительно раньше, чем о ней стали так много говорить...».

Но какое бы удовольствие ни доставляло чтение этой повести-документа, какой бы интерес оно ни вызывало, остается нерешенным вопрос, почему Феллини захотел опубликовать именно этот сюжет, а не другие. Возможно, его решение можно расценить как проявление нежности к фильму, который с самого начала был отмечен отсутствием согласия между участниками съемок, стал источником споров и многочисленных мучительных разрывов и был встречен зрителями и критикой менее благожелательно, чем остальные. А ведь в нем было затронуто столько личных проблем, пусть и решенных в экстравагантном ключе, а главное, в нем показан способ, позволяющий сосуществовать с собственными призраками, способ, которому Федерико, прошедший школу Юнга и Эрнста Бернхарда, никогда уже не изменял, постепенно превращаясь в старого, капризного и немного меланхоличного мудреца, каким мы его знали в последние годы жизни.

Туллио Кезич

Джульетта

Я никогда не выносила своего лица в зеркале. Вот, по-моему, единственно возможное начало моей истории. И опять меня берет сомнение: может, лучше вообще молчать? Потому что я совершенно не понимаю, какую пользу из моего странного и запутанного рассказа сумеет извлечь для себя тот, кто его станет слушать. А что, если, наоборот, кому-то он все же пойдет на пользу? Кому-то, например, похожему на меня?

Еще несколько месяцев тому назад в этом месте рассказа уже появился бы Олаф — внизу, слева — и заставил бы меня плакать от злости и страха.

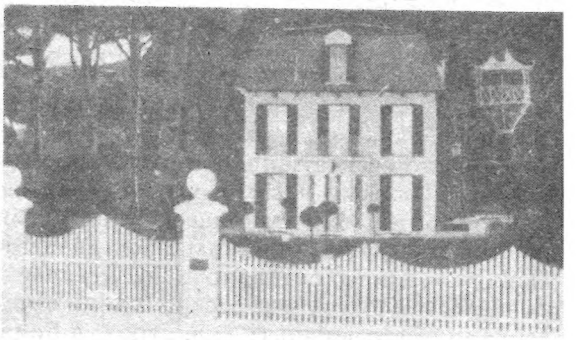
Олаф — дух зловредный, цвета ржавчины, он возникал внезапно, чаще всего на уродливом черном автомобильчике вроде тех, из луна-парка, и скалил свои лошадиные зубы.— Ну что ты делаешь? Что ищешь? Вот глупая! — говорил он и хлопал себя сухонькой ручкой по лбу, разражаясь такими ругательствами, что мне их даже стыдно повторить, и при этом издавал неприличные звуки и ужасную вонь. Он сказал бы, что моя история совершенно никому не нужна, потому что это рассказ о бедной дурочке.

Но теперь Олаф уже не будет мучить меня, а вместе с ним исчезли — надеюсь, навсегда — эта коровища Ирис, и краснобородый аббат со своими рыжими львами, и Родольфо Валентино [1], и черный силуэт с обнаженной грудью, словно сошедший с рекламы Восточных пилюль, и Казанова, и Святая на охваченной пламенем решетке.

Теперь, когда отчаяние сжимает мне горло своими ледяными пальцами, я могу вспомнить о воздушном шаре: он сразу же представляется моему взору среди разноцветных облаков, осиянный лучами света. А в украшенной флажками корзине я вижу кивающего головой Дедушку с его прекрасной любовницей. Я понимаю его. Он подает мне знак, чтобы я рассказала эту историю: может, кто-нибудь найдет в ней свое спасение. И еще я слышу чудесную музыку.

[1] Родольфо ди Валентино (1895—1926) — известный американский киноактер, звезда Голливуда.

Джульетта Мазина
с котом Сузи на съемках



КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ДЖУЛЬЕТТА И ДУХИ»

Дом Джульетты (вверху)

Сильва, сестра Джульетты

Спиритический сеанс

Появление Ирис

Зеркало

Итак, начнем с зеркала.

Зеркало всегда занимало огромное место в моей жизни. С самой ранней юности. Целыми часами разглядывала я себя в зеркале анфас, в профиль, вполоборота, меняла прическу, подмазывала глаза, красила губы, надевала разные платья, приподнималась на цыпочки. Но моя фигура от этого не менялась, лицо оставалось все таким же противным, а рост — просто позорным. Потом моя сестра Фанни сыграла со мной шутку, после которой зеркало стало внушать мне страх: я боялась увидеть в нем дьявола.

Еще когда я была ребенком, бабушка как-то сказала: «Имей в виду, если долго будешь смотреться в зеркало, увидишь там Колченогого». И однажды вечером эта дура Фанни, подкравшись тихонько, как кошка, вдруг выросла за моей спиной, и я увидела в зеркале краснорожего дьявола. Я так заорала, что сама Фанни перепугалась до смерти. Она сразу сбросила с лица маску, и мы обе, обнявшись, стали вопить и реветь, как сумасшедшие. Нас отправили в постель без ужина. В тайне от всех я держала под матрасом маленькое зеркальце и перед сном гляделась в него, причесываясь то так, то этак, но в ту ночь я не осмелилась вытащить его и только на следующее утро, в ванной, решилась посмотреть на себя в зеркало «по частям»: сначала увидела руку, затем у самой рамы — половинку лица, которая то появлялась, то исчезала, потом все лицо, но с прищуренными от страха глазами; наконец я осторожно приоткрыла один глаз, а за ним второй. Никакого дьявола, только мое лицо, лицо, которое меня так бесило, которое я не хотела признавать и по которому теперь тихо лились слезы — знак глубочайшего огорчения.

Моя мать

А вот моя мать и обе мои сестры очень красивы, особенно мать — элегантная, статная, властная. Однажды ночью (мне тогда было лет семь, не больше) я поднялась с постели и, выглянув в коридор, увидела маму со сверкающей каменьями короной, в широкой, доходившей до пола расшитой золотом накидке. Вероятно, родители собирались на бал, но мне она показалась королевой, императрицей, и даже сейчас, какую бы шляпу мама ни надела, мне кажется, что она в короне, и я испытываю парализующее чувство робости и восхищения, всегда мешавшее мне говорить с ней откровенно. Моя мать — королева, моя мать императрица, моя мать в экипаже, моя мать в ложе оперного театра, моя мать в большом зеркале своей спальни, а перед ней на коленях две портнихи, тоже ослепленные ее красотой: «Королева, живая статуя, роскошная, прекрасная». В этом большом овальном зеркале с позолоченной рамой видно и меня — вон ту девочку, которая из дальнего темного угла комнаты зачарованно, открыв рот, смотрит на мать. Как-то думая, что меня никто не видит, я возвратилась в эту комнату и пыталась принять позы матери, надела ее шляпу, прикрыла пол-лица веером... В таком виде меня и застал отец в своей фашистской форме и сразу же спросил: «Зарядку утром делала? Держать спину ровнее, развернуть плечи, руки в стороны! А теперь наклоны — раз, два». Зарядка была манией моего отца. Иногда зимой он заставлял нас выходить из дома без пальто, говорил, что итальянские дети не должны бояться ни холода, ни даже огня.

Мой папа был фашистским главарем и гордился этим. И запомнился он мне только таким: в черной рубашке и высоких сапогах, а однажды я увидела его голым, спешащим спрятаться за шкаф. Он всегда рассуждал о дуче, повторял дома все, что говорил дуче, и стремился применять его указания в семье. В детстве я всегда отождествляла его с дуче и с Юлием Цезарем, мне казалось, что они соединились в одном лице. Еще и потому, что однажды я прочитала в школьном учебнике: «Дуче для меня и отец,

и мать». Я показала эту фразу папе и попросила объяснить мне ее смысл, а он ответил, что так оно и есть: дуче наш общий отец — и папин тоже — и значит для всех даже больше, чем мать.

Олаф

Но вернемся к духам. В первый раз Олаф заявил о себе в доме Валентины.

Нас с мужем пригласили отметить возвращение Раньеро (любовника Вал), после того как три месяца о нем не было ни слуху ни духу, и все мы были уверены, что на этот раз он ушел навсегда. Между прочим, Ран заявил, что лучше проведет остаток своей жизни в лагерях смерти, где он сидел в плену во время войны, чем проживет еще хоть один час с Валентиной. По правде говоря, Раньеро, уходя, не раз делал заявления еще более серьезные, но потом все равно возвращался.

В сущности, отношения Рана и Вал — это сплошные чередования шумных разрывов (ссорясь, они громили чуть ли не весь дом), его бегств, драматических заявлений Вал, грозившей немедленным самоубийством, и примирений с приглашением друзей к обеду, на который подавались приготовленные Валентиной первые блюда восточной кухни.

Очень часто возвращение Рана тут же сопровождалось очередным, еще более катастрофическим разрывом из-за того, что, возвратившись домой, он заставал там всяких сомнительных типов, каких-то непонятных мальчишек и не менее странных девиц с сонными глазами: неизвестно, где Вал их подбирала, приглашая пожить в своем доме, чтобы справиться с мучительным одиночеством и желанием покончить с собой.

Итак, в тот вечер Вал и Раньеро в энный раз помирились, и мой муж — а он, когда захочет, умеет сострить — сымпровизировал очень забавный спич, все пили за здоровье Вал и Рана, за их неизбывную любовь, и я, чокаясь с мужем, даже растрогалась.

Валентина показалась мне более чудно́й, чем обычно: время от времени она внезапно застывала и шарила глазами по сторонам, словно ища кого-то. И в кухне, готовя свое грузинское варево (теперь, вспоминая, я думаю, что именно из-за этой бурды мне к концу вечеринки стало так плохо), она замирала с поварешкой в руках и бормотала: «Я чувствую... Они вокруг... И сколько! Но среди них есть новенькая. Этот дух хочет связаться с нами, ему надо сообщить что-то каждому из нас...» Потом она опускала поварешку в кастрюлю и рассеянно улыбалась мне. Глаза ее при этом смотрели в разные стороны, как у Венеры.

Должна вам сказать, что Вал уверена, будто она очень одаренный медиум, и что мы часто собирались у нее или в доме графини Тавернелле на спиритические сеансы. Иногда Валентина впадала в транс, а потом очень интересно рассказывала о пейзажах, которые она видела, и о личностях, с которыми беседовала.

Вот и в тот вечер после ужина, когда наши мужчины остались в гостиной поиграть в карты и потрепаться, мы друг за дружкой проскользнули в спальню Вал и приготовили все для сеанса.

Там были: Вал, я, Альба, Ливия и Кьерикетта. Этот последний — томный и довольно противный педик — был в то время нужен Альбе как натурщик для ее большой картины, изображающей Рай. Случилось же вот что: на Альбу снизошло видение: перед ней предстал Бог в облике прекрасного мужчины, совершенно обнаженного, мускулистого и наделенного необычайными мужскими достоинствами. С того момента Альба как одержимая стала твердить во всеуслышание, что настало время «вернуть Богу его счастье», и принялась с фанатическим рвением писать серии картин, долженствующих отобразить «потусторонний мир» в его физическом измерении и доказать, что любовью там занимаются не больше и не меньше, чем в нашем мире. Она даже готовила большую выставку, которая, по ее

словам, должна была положить начало новой, «неомистической», школе. Хилое тельце и противное личико Кьерикетты доставались на этих картинах разным небожителям.

Раньеро же утверждал, что вся эта история нужна была Альбе только для того, чтобы заманивать к себе в постель здоровенных и не очень разборчивых парней.

Итак, уселись мы вокруг столика о трех ножках в комнате Вал, где дрожащий свет свечей отбрасывал наши непомерно длинные тени на стены и потолок.

Валентина зажгла еще «священную» палочку сандалового дерева: вставленная в хризантему, она тихо тлела, распространяя вокруг сладковатый аромат, от которого першило в горле и текли слезы. Наши мужчины продолжали болтать и смеяться в гостиной — до нас доносились их голоса.

Почти сразу же столик накренился в одну сторону и легонько стукнул ножкой по ковру.

— Это новый дух,— прошептала Валентина.— Я догадалась по тому, как он двигает столик. Такого еще никогда не было.

Потом она с закрытыми глазами спросила каким-то охрипшим голосом:

— Ты в мире с Господом?

— Конечно,— ответил столик.

— Можешь назвать свое имя?

— Олаф,— проскандировал столик.

Альба и Ливия сошлись во мнении, что это бестелесный дух человека, родившегося и умершего в Турции.

— Ты турок, да? — нежно спросила Вал.

— Сама ты турок, — ответил столик, потом, постояв неподвижно несколько секунд, добавил: — Тройя [1].

Мы растерянно помолчали.

— Какая Троя? Город? — очень вежливо спросила наконец Альба.

Но столик не ответил, а мне показалось, что слева от меня, в углу, на большом ковре появилась часть ухмыляющейся физиономии — черные колючие глазки, смотревшие иронично и презрительно. Кого же напоминало мне это лицо? Я вспомнила монахиню, преподававшую в нашем колледже математику... Достаточно было этой монашке посмотреть на меня, чтобы я почувствовала себя совершенно убитой и униженной. Это личико цвета ржавчины на ковре вызвало у меня такое же ощущение. Я ничего не сказала, чтобы не напугать остальных, к тому же у меня не было уверенности, что это не игра моего воображения.

— Что ты можешь сообщить каждой из нас? — вздохнув, спросила Вал.— Что-нибудь приятное, помогающее жить и лучше осознавать смысл нашего существования?

— Да,— ответил столик.

— Спасибо, дорогой. Что ты можешь сказать Альбе?

— Шлюха!

— А Ливии?

— Потаскуха!

— А...

— Рогоносица!

— Ну, иди себе с миром,— сказала Валентина, нежно осеняя столик крестным знамением, но Олаф не желал уходить, а продолжал расшатывать столик и осыпать нас чудовищными оскорблениями.

Наконец прозвучало мое имя. Я похолодела. Послание предназначалось лично мне. Я, вся дрожа, слушала, а Олаф, выдав целую серию очень быстрых ударов, сказал:

— А тебе что надо? Что ты вбила себе в голову? Дура несчастная!

Все вокруг было пронизано насмешкой, сарказмом, презрением, я задохнулась от них, расплакалась, мне стало дурно, и мы прекратили сеанс.

---

[1] Troia — шлюха. *(итал.)*

Нотариус

По дороге домой я все еще чувствовала себя как-то странно, была напугана. Муж вел машину молча, делая вид, будто ему интересна болтовня Альбы. А она говорила, что благодаря своим картинам сможет поведать людям о Боге в человеческом измерении, таком же, как мы, физически осязаемом и чувственном.

— Я решила изобразить его с сигаретой во рту. Да, он курит, как и мы, и держит под руку двух прекрасных девушек.

Кьерикетта возбужденно и смущенно хихикал, Ливия заснула с открытым ртом и громко храпела, а я все думала, почему появление Олафа нагнало на меня такой страх.

Страх и неуверенность в себе.

В конце концов я участвовала в спиритическом сеансе не впервые и даже в силу своих естественных склонностей освоилась с теми качествами, которые обычно называют медиумическими способностями.

Еще в детстве, например, стоило мне закрыть глаза, как перед моим внутренним взором появлялись чудесные пейзажи или лица незнакомых людей, да такие отчетливые, что казалось, я могу дотронуться до них рукой или заговорить с ними. Однажды — мне тогда было лет тринадцать,— обследуя с подружкой школьный чердак, я увидела своего Деда: он появился в роящейся в луче света пыли и хитро, с заговорщическим видом подмигнул мне. Хоть я знала, что уже несколько лет как Дедушка умер, его появление меня не испугало, только сердце забилось сильнее, а когда он исчез, осталось чувство какой-то щемящей нежности.

Так почему же меня так потрясла ухмыляющаяся рожица Олафа среди узоров ковра?

И вдруг я поняла. Меня охватил леденящий страх, я вскрикнула и вцепилась в руку мужа, который так резко затормозил, что мы чуть не полетели в кювет.

— Что с тобой, глупая? Что случилось?

Я вся дрожала, зубы у меня стучали. Промямлив что-то, я извинилась, но что случилось, не сказала. Остаток пути я просидела молча, глядя не мигая на бежавшую навстречу освещенную светом фар дорогу, которая то проваливалась вниз, то вздымалась, словно морские волны. За моей спиной хныкал Кьерикетта, стукнувшийся о спинку моего сиденья, а Ливия проснулась и пьяненьким голосом стала декламировать свои последние стихи.

Только позднее, в постели, в нашем затихшем среди огромной сосновой рощи домике, я осмелилась заговорить с мужем.

— Знаешь, почему я закричала? — прошептала я, однако муж уже спал, продолжать было ни к чему, и я погасила свет. Но от темноты у меня перехватило дыхание и, нащупав под простыней его ладонь, я ухватилась за нее обеими руками.

Это соприкосновение и ровное дыхание мужа меня постепенно успокоили, и я тоже заснула.

Олаф поразительно походил на нотариуса! Может, это был он? То же лицо цвета ржавчины, тот же ехидный взгляд, искривленные губы.

Это леденящее душу воспоминание о нотариусе и исторгло тогда у меня крик ужаса; вот почему я так отчаянно вцепилась в руку мужа.

Никогда в жизни мне не забыть мрачную большую комнату с горящими даже днем электрическими лампочками и забитую от пола до потолка всякими бумагами; мою мать в траурном облачении с черной вуалью, скрывавшей ее лицо. А за большим, монументальным столом, утонув в кресле, похожем на трон колдуньи из сказок о Белоснежке, сидел нотариус. Он вытянул шею по направлению ко мне и сказал:

— Дорогая деточка, настала пора узнать тебе кое-что о твоем папе. Этот образцовый гражданин, любящий и преданный супруг твоей матери, отважный фашист, благородный незабвенный друг, оставивший нас всех в безутешном горе... не был твоим отцом.

Мне было двенадцать лет. Вот так я узнала, что синьор в черной

рубашке и высоких сапогах, заставлявший меня делать зарядку перед открытым окном даже зимой, вовсе мне не папа, а я ему не дочка (и, таким образом, не дочка дуче). Моим настоящим отцом был другой человек, имя которого так и осталось для меня неизвестным и о котором моя мать говорила с такой злой обидой, ненавистью и жаждой мщения, что я вся дрожала, смутно догадываясь, как же она, должно быть, его любила, если спустя столько лет говорила о нем в таком тоне. Он исчез, бросив ее беременной, а когда мне было два года, мать вышла замуж за фашистского иерарха.

Я вдруг почувствовала себя смертельно обиженной, чужой в собственном доме, нежеланной гостьей в нем, и с того момента стремление найти своего настоящего отца, мечта о том, чтобы он сам нашелся, разыскал меня, взял к себе и воздал мне должное, уже никогда меня не покидали. До самого моего замужества.

Мой муж

Начни я рассказывать вам о нем еще совсем недавно, вы бы заметили, как я волнуюсь: при одном упоминании о нем меня охватывал какой-то трепет... словно девчонку, которая заливается краской, когда при ней говорят о ее первой любви.

Для меня это и была моя первая любовь. Сразу скажу, что он умеет разговаривать с людьми, особенно с женщинами; я сразу угадываю на слух, когда он говорит с женщиной, потому что голос его становится глубоким, расцвеченным хорошо знакомыми мне модуляциями...

Когда он сделал мне предложение, я просто не могла поверить, что это правда: неужели такой красивый и элегантный молодой человек хочет жениться именно на мне? Я обожала его. Ведь это *мой* муж увез меня к себе, дал мне *мой* дом, любил и опекал *меня*, дал мне *свое* имя... На всю жизнь он должен был остаться моей любовью, моей опорой, мужем, отцом, вообще — всем...

Потому что для меня брак — это когда я целиком принадлежу ему, а он целиком принадлежит мне, он мой, только мой, навсегда. Вот таким я представляла себе и осознавала брак. Мне всегда внушали, что иначе быть не может, и ничего другого я не искала. Муж и наш с ним дом. Я всегда обожала наш дом. Ни ему, ни мне не нравилась городская жизнь, мы остановили свой выбор на этом уголке побережья вблизи от города. Все это местечко было застроено маленькими причудливыми виллами среди сосновой рощи: каждая вилла отличалась от остальных, одна была сказочнее другой.

Бесконечное множество странных маленьких вилл, которые распахивают свои двери и оживают летом. Потом их разом закрывают и покидают до следующего лета. И тогда длинные аллеи под пиниями пустеют; и ты ходишь мимо замолкших садов, запертых окон и дверей, изредка видишь какие-то призрачные фигуры в конце какой-нибудь тропинки: едва показавшись, они бесследно исчезают... Постоянно живут там только рыбаки из ближней деревеньки, прижавшейся к дюнам. Рыбаки и кошки. Сколько кошек! Все кошки, жившие прежде вокруг населенных вилл, внезапно оказываются брошенными. И тогда у них наступает своего рода голодное перемирие. Они больше не цапаются друг с другом, а целыми стаями собираются вокруг немногочисленных непокинутых еще домов в надежде получить еду и приют.

И каких там только нет! Старый совершенно слепой котище, умеющий «служить» на задних лапах. Смелые и увертливые кошечки. Здоровенные бойцовские коты — самые, между прочим, робкие. Крошечные котята всех расцветок, набрасывающиеся на еду с молниеносной быстротой и неимоверной отвагой.

В общем, зеленый газон перед моим домом в эти месяцы всегда кишит кошками.

Одна из обязанностей моей прислуги Фортунаты — раздавать им еду; и каждый раз ей приходится иметь дело с целыми стаями кошек. Фортуната — любопытное создание. Она жена рыбака, ей всего двадцать четыре года, но меньше тридцати пяти ей не дашь. Эта толстенькая уже почти беззубая коротышка вечно беременна. Но в своем безграничном убожестве она наделена каким-то заразительным спокойствием. Когда наступает очередная беременность, Фортуната может немного поплакать — в основном из страха, что я ее уволю. Но едва убедившись, что ее оставляют в доме, она снова обретает покой и снова всем довольна. Между прочим, кормление котов вместе с Фортунатой заполняло мое время и развлекало меня. Целый день я занималась и забавлялась этим. Потому что я была счастлива и ни о чем не тревожилась.

Набег

Все перевернулось внезапно на следующую ночь после того, как я увидела в доме Валентины Олафа.

Днем я всячески пыталась успокоить свои нервы. Говорила себе (даже вслух), что нотариус, мама с лицом, скрытым под вуалью, и потрясшее меня сообщение о каком-то неизвестном отце ушли теперь в такое далекое прошлое, что просто нелепо предаваться унынию до сих пор.

Каких только усилий я не предпринимала, чтобы выкинуть из головы лицо Олафа. Я упорно думала о большой желтой напитанной водой губке, которой я мысленно стирала образ Олафа; мне удавалось стереть его перекошенный рот, крючковатый нос, но все равно, откуда-то снизу, слева, меня продолжал сверлить ехидно поблескивающий глаз.

День был изумительный. Не верилось даже, что на дворе зима. Теплое солнце, синее небо, весенний воздух. Я вышла из дому, чтобы немного встряхнуться, и направилась к морю. Аромат пиний, чудесные краски леса, прыжки и веселая возня неотступно следовавших за мной кошек понемногу помогли мне обрести душевный покой. Дышалось легко, даже петь захотелось. Море передо мной ослепительно блестело, отливая золотом.

Как хорошо! Я растянулась на горячем песке. На всем пляже не было видно ни единой живой души. На меня нахлынули нежные, приятные мысли. Позднее я потихоньку вернусь домой, приготовлю ужин мужу, потом услышу, как он сигналит, и пойду открывать ворота... Красивый автомобиль с зажженными фарами, мягко рокоча мотором, покатит по аллее сада...

Это мой муж, он обнимает меня, целует... И мне кажется, что у нас все так, как было в первый день после свадьбы... Как хорошо... Как приятно...

И вдруг начался набег

Я заметила их слишком поздно: отряды завоевателей с оружием и лошадьми уже высадились. Я лежала на песке, под солнцем, впав в тяжелое, но какое-то просветленное оцепенение.

И отчетливо их видела. Они высадились из двух огромных лодок с высоко задранными носами, разрисованными всякими чудовищами и змеями; я хорошо видела их монгольские лица с обвислыми усами, редкими бородами и свирепыми глазами.

Кони у них были дикие, неоседланные. На одних всадниках были сверкающие доспехи, на других — кожаные кирасы. Я видела их знамена, разрисованные так же, как ростры судов,— устрашающе. Поблескивало оружие. На несколько минут они, стоя по колено в воде, застыли в грозной неподвижности.

Сердце у меня бешено колотилось, казалось, я приросла к земле, руки

и ноги налились свинцом. Вся надежда была на то, что они снова погрузятся на свои суда.

Но нет, они задвигались; кто-то начал носиться верхом вокруг пляжа, словно отыскивая удобный проход между дюнами. Остальные медленно вышли из воды на берег и построились.

Отчаянным усилием я стряхнула с себя оцепенение, пригвождавшее меня к земле, поднялась и без оглядки побежала к дому. Что это было? Сон?

В ту ночь случилось нечто непоправимое. И началось это с имени, тихо прозвучавшего в полумраке спальни.

Вечером все было более или менее спокойно. Тревога, навеянная послеполуденным сном, улеглась. Мы с мужем поужинали без посторонних, как парочка новобрачных; по телевизору передавали какую-то развлекательную программу. Мне так нравится смотреть телевизор, сидя рядом с мужем, рука в руке. Я самая счастливая женщина в мире... Потом мы оба легли в постель. Он почти сразу погасил свет; бедняжка, целый день работал. Я обычно накидываю красный платок на абажур своего ночника, чтобы свет не тревожил мужа, и читаю с полчасика. Я люблю читать. Особенно хорошие любовные романы. Дом погрузился в тишину, лишь изредка нарушаемую свистящим гулом,— это садился или взлетал с ближнего аэродрома очередной самолет. Мое сердце билось ровно, веки уже начали тяжелеть, и всю меня охватила сладкая дрема, как вдруг муж заговорил. Заговорил во сне. Сначала он произнес несколько неразборчивых слов, а потом, увы, четко — имя. Имя женщины. Он трижды позвал какую-то Габриеллу.

Меня обдало смертельным холодом. Я лежала неподвижно, уставившись широко открытыми глазами в темноту, и никак не могла собраться с мыслями. Кто такая Габриелла?.. Кто это может быть?.. Сотни подозрительных мелочей пронеслись у меня в мозгу. И каких ранящих душу мелочей! Телефонный разговор, показавшийся мне странным... Участившиеся с некоторых пор отлучки мужа. Его объяснения, непринужденность которых теперь мне уже казалась чрезмерной и подозрительной...

Всю ночь я пролежала не сомкнув глаз, вглядываясь в темноте в лицо мужа, тщетно пытаясь прочесть на нем следы чего-нибудь такого, что помогло бы мне все понять...

На следующее утро, одеваясь, он с обычной непринужденностью объявил, что не приедет к обеду... Я едва не лишилась чувств, но ничего не сказала... А когда он выходил, я, не глядя ему в лицо, внезапно спросила:

— Кто такая Габриелла?

Может, я плохо поступила, но удержаться не смогла.

Боковым зрением я увидела, как он изменился в лице. И сразу поняла, что его тревога граничит со страхом. Но он через силу улыбнулся и спросил: — Габриелла?.. Что еще за Габриелла?.. В чем дело?..

В его голосе слышались растерянность, беспокойство и подозрение.

Я через силу улыбнулась.

— Сегодня ночью во сне ты, кажется, сказал: «Габриелла».

Вероятно, муж опасался худшего, потому что, облегченно вздохнув, он рассмеялся:

— Да?.. Подумать только! Чего только не приснится! — И поспешно вышел.

Когда я осталась одна, мне показалось, что я тону. Мне нужна была помощь. Я позвонила Валентине и попросила ее немедленно прийти.

Валентинино «немедленно» измеряется часами. Такая уж она. Когда Валентина приехала, на ней было всегдашнее меховое манто до пят, но на голову на сей раз она напялила что-то вроде вязаного берета из трех разноцветных клиньев. Она приняла живейшее участие в моих тревогах и, выслушав мои откровения, поняла, что мне действительно плохо.

А потом сказала, что мне повезло... Да, да, повезло, потому что как раз сегодня вечером в нашем кружке будет выступать Бишма.

Бишма, Казанова и Родольфо Валентино

Я не знала, кто такой Бишма. Валентина объяснила мне, что Бишма — один из самых могущественных и прославленных магов, знаменитость, чуть ли не величайший из мудрецов, человек, обладающий исключительными магнетическими и экстрасенсорными способностями.

И действительно, гостиная графини Тавернелле, где мы обычно собирались на свои встречи, была заполнена народом до отказа. Но стояла такая благоговейная тишина, что казалось, будто там нет ни души.

Бишма сидел в кресле, скрестив ноги на восточный манер. На нем была длинная белая куртка со стоячим воротником. Меня сразу поразили его глаза — глубокие, пронзительные, и еще какая-то странная аура, распространявшаяся вокруг, словно он эманировал непонятные чары. По-итальянски он говорил без всякого иностранного акцента; впрочем, когда мы познакомились получше, Бишма не стал скрывать, что он итальянец, но откуда именно родом — не сказал. Не назвал он и своего настоящего имени.

Все вокруг смотрели только на него, но сам он, казалось, ничего не замечает. Он говорил и вел себя так, словно был совершенно один.

Там собрались, главным образом, женщины: дамы нашего круга. Среди них Альба, Ливия... и еще Кьерикетта и несколько чьих-то мужей или друзей. Надо признать, что вот так, все вместе, они, за исключением двух-трех, не отличались привлекательностью. В основном это были женщины, расставшиеся с мужьями или разведенные, старые девы, одна актриса, знаменитая двадцать лет назад, и еще две-три графини или маркизы... На всех этих женщин очаровательный и загадочный красавец, безусловно, производил сильное впечатление. Я заметила это сразу же по напряженным и немного неестественным голосам и по вопросам, которые они задавали ему по очереди, так или иначе затрагивая проблемы любви или секса.

Он отвечал каждой — спокойным глубоким голосом, но ответы его были неожиданными и по большей части символическими. Я слушала их вполуха, сидя тихонько в уголке и испытывая все усиливающееся волнение оттого, что два или три раза взгляд Бишмы подолгу задерживался на мне. Сразу, как только я вошла, он повернул голову и посмотрел на меня так, словно что-то его ко мне потянуло, словно он меня «почуял», что ли. И потом время от времени он вглядывался в меня, отчего у меня все внутри переворачивалось.

Сеанс начался около полуночи. Лишь тогда я заметила, что с Бишмой работала женщина-медиум: он назвал ее «ассистенткой». Это была молодая и довольно красивая дама в очень элегантном сари. Каждого, кто должен был участвовать непосредственно в сеансе, отбирал сам Бишма, сразу же указавший на меня. Я испытала что-то вроде радости и гордости, каких мне уже давно не доводилось испытывать. Он усадил меня рядом с собой. По другую сторону села его ассистентка.

Мы образовали цепочку, и необычайные явления начались сразу же, быстро следуя одно за другим с удивительной четкостью.

Я услышала сильный порыв ветра, ворвавшегося в окно: могу с уверенностью сказать, что занавеси заколыхались, словно надутые паруса.

— Он здесь. Все правильно,— услышала я голос Бишмы. Он весь подобрался, сосредоточился на каком-то внутреннем усилии, его глаза засветились мрачным огнем, отчего он стал действительно прекрасен.

Потом, когда столик задвигался с проворностью дикого зверя, Бишма объявил первого «гостя». Имя это вызвало шепот удивления и нетерпеливого ожидания: «Джакомо Казанова».

Но неожиданно в беседу вмешалось какое-то непрошеное существо. Насмешливое, нахальное, послания которого выглядели циничной издевкой над всеми нами. Я совершенно отчетливо услышала, как в воздухе повис чей-то смех. Не знаю, слышали ли его остальные. Непонятно почему на память мне пришел мой Дед.

Бишма долго боролся, стараясь прогнать этот дух. На лбу у него даже выступили капельки пота. Наконец возмутитель спокойствия исчез, так и не назвав себя. И тут со мной приключилось нечто неожиданное и волнующее. Заговорил Казанова. И обратился он *ко мне,* только ко мне! Его послание было самым настоящим объяснением в любви: он сказал, что я наделена редкой скрытой красотой... Красотой, которую может оценить только настоящий знаток женщин... Красотой, проистекающей из моей сверхчувствительности, корни которой — в моей утонченной женственности... Я так была потрясена, что попросила Валентину проводить меня домой. Валентина же вообще ошалела и смотрела на меня круглыми глазами. Впрочем, не она одна. Когда прощались, взгляды всех были прикованы ко мне. И Бишма пристально смотрел на меня и долго жал мне руку.

Я словно опьянела. Никаких сомнений: из всех присутствующих избрали одну меня, да еще так открыто...

Как бы там ни было, а я продолжала ощущать чье-то невидимое «присутствие». В ушах звучал пленительный голос, повторявший необыкновенные слова. Валентина ничего не слышала и все только говорила, ахала, восторгалась...

Я была уверена, что, подав «голос», этот дух обязательно появится, я просто ощущала его присутствие. Едва Валентина оставила меня у калитки сада, как передо мной появился Казанова. Он вместе со мной вошел в дом. Сначала я видела только пышные кружева, безупречной белизны жабо; потом разглядела короткую шпагу и наконец его самого. Он смотрел на меня чувственным, нежнейшим, обожающим взором. Чем-то он внушал мне страх, но страх, граничивший с томлением, страстью...

С того момента он, можно сказать, уже не оставлял меня в покое. Иногда пропадал, потом — через несколько часов или несколько минут — появлялся вновь с настойчивостью и упорством влюбленного.

Говорил он всегда одно и то же, но находя для этого разные слова. Говорил, что я не такая, как остальные женщины; что я наделена исключительными качествами; что скоро я встречу мужчину, способного понять меня и мне подчиниться, в общем, мужчину моей жизни. И еще он постоянно твердил, что я красивая, что у меня красивые глаза, красивые волосы, красивая грудь...

Иногда он менял свою внешность: однажды я увидела его в костюме тореадора, как Родольфо Валентино; в другой раз — в обличье шейха. Но все равно это был он: и голос был его, и эти его ласковые, обожающие, потрясающие глаза...

Как-то я ему сказала:

— Вот ты меня любишь, почему бы тебе не помочь мне?

Он ответил, что готов сделать для меня все, о чем бы я ни попросила.

Набравшись храбрости, я задала вопрос:

— У моего мужа есть любовница?

Дух ответил не сразу. Но после долгого молчания он четко произнес имя:

— ...Ирис.

— Ее зовут Ирис?..— пролепетала я.— А не Габриелла?

— Ирис — это имя духа. Духа очень важного,— сказал Казанова.— Скоро она о себе заявит. Слушай ее. Она хочет тебе помочь.

Ирис

И действительно, через несколько дней Ирис навестила меня. Она появилась не сразу: я стала ощущать ее присутствие, но ни разу не видела ее, не знала, какая она, что собой представляет... Все ограничивалось каким-нибудь бликом на стекле, на зеркале... или отражением в морской воде. От этого мне было не по себе: чувствовать, что она где-то здесь, и ничего не понимать... Впервые, например, я заметила в зеркале заднего

Мать Джульетты

Бисма (в центре)
Джульетта, надеющаяся на встречу с Богом

Джульетта на празднике у Сузи

Валентина, приведшая в гости к Джульетте

вида ее бедра, вернее, не бедра, а зад, красивый молочно-белый женский зад в черных кружевных трусиках с черными подвязками, какие носили танцовщицы в прошлом веке... И потом еще много раз прежде, чем увидеть ее самое, я видела сначала то ее грудь, то ноги — прекрасные, прямые длинные ноги, обтянутые черными чулками в сеточку...

Так вот, в тот раз, в машине, когда я пыталась понять, что там маячит в зеркальце, я вдруг увидела ее на обочине дороги; хлеба только что убрали, было очень жарко, и она, одетая как шансонетка, стояла с раскрытым зонтиком и знаком показывала, чтобы я остановилась: она хочет ко мне сесть. Я нажала на акселератор, но сразу же обнаружила, что она уже сидит рядом. Первым делом она повернула зеркальце к себе, чтобы посмотреться в него. Она это потом часто делала. Разговаривая, Ирис временами умолкала, чтобы посмотреть на себя анфас, вполоборота, в профиль... Потому что она была необычайно красива, сознавала это и очень этим гордилась. Время от времени она спрашивала меня: «Я красивая?» Я отвечала утвердительно и поправляла зеркальце, потому что мне ничего не было видно. Под конец меня это даже стало немного сердить — все время поправляй и поправляй зеркальце! Но Ирис и впрямь была очень хороша!.. Когда я ей сказала об этом, она с улыбкой ответила: «По правде говоря, я тоже считаю себя красивой». Потом вдруг она спросила: «Хочешь стать такой красивой, как я?» И тут же исчезла.

Вечером в кухне, когда мы с Фортунатой готовили ужин для мужа, мне вдруг пришло в голову, что Ирис ужасно похожа на танцовщицу, из-за которой мой Дедушка совсем потерял голову.

Ее тоже звали Ирис? Точно уже не скажу, но что-то вроде этого...

Я помню себя маленькой, когда мой Дедушка, совсем старый, но здоровый и веселый, был еще жив. В доме к нему всегда относились с прохладцей — из-за той самой шансонетки, с которой он сбежал за несколько лет до моего рождения, то есть уже на старости лет. Безумие какое-то. Потом, через год или два, он вернулся, но в семье ему этого, естественно, не простили. В детстве я слышала разговоры о случившемся. И часто воображала себе Деда, старого, каким я его знала, убегающего с красавицей певичкой... Больше того, у меня он убегал с ней на воздушном шаре, монгольфьере. Потому что мой Дед был одним из первых страстных поклонников нового искусства воздухоплавания и держал дома множество открыток и фотографий, на которых были запечатлены эти странные летательные аппараты... Вот почему для меня похищение шансонетки произошло именно так — на монгольфьере...

Я представляла себе большую лужайку, посреди которой находился сказочный шар, весь украшенный флажками и китайскими фонариками. И вот прибегает мой Дедушка, волоча за собой красавицу шансонетку, берет ее на руки, сажает в большую корзину, прыгает туда сам, обрезает веревки, и монгольфьер под звуки музыки поднимается в небо. На поляне, подпрыгивая от бешенства, остаются моя мать, отчим-фашист, дуче, директор гимназии со своей рыжей бородищей, а иногда и мои сестры. Все яростно потрясают кулаками вслед монгольфьеру; а он уже превратился в черную точечку, то появляющуюся, то исчезающую в синем небе. Так вот, мне кажется, что Ирис действительно была похожа на Дедушкину шансонетку. Однажды я ее об этом спросила. Так прямо и спросила: может, она — душа или призрак той женщины? Но ответ Ирис прозвучал как-то странно — чуть раздраженно и несколько двусмысленно. Она вообще не отвечала на мои прямые вопросы о ее жизни. По-видимому, она была большой вруньей — очаровательной, но все-таки вруньей. Я совершенно не могла понять, когда Ирис говорит правду, а когда — нет. И от этого у меня на душе обычно оставалось чувство досады.

Но вот уж кто был настоящей женщиной! Все-то она знала: что нужно делать, чтобы нравиться мужчинам, чтобы завоевывать их, заставлять страдать. Ей были ведомы все секреты и способы стать красивой или сохранить красоту; известны все кремы, лосьоны, массажи. Она знала, как аранжировать цветы, какими благовониями окуривать дом.

Иногда, сидя в гостиной со стаканом виски, я вдруг замечала в промежутке между льдом и хрусталем ее длинные ноги в сетчатых чулках. А потом появлялась она сама, принималась расставлять цветы и наконец устраивалась на диване в позе одалиски... Однажды Ирис явилась не одна, а с десятком женщин, таких же красивых, как она, и очень известных — Елена Прекрасная, Мата Хари, Семирамида, Таит, среди них была и черная фигурка с обнаженной грудью, очень напоминавшая рекламу Восточных пилюль. Блистательные женщины.

Я не верила собственным глазам, а Ирис между тем говорила:

— Смотри хорошенько... На которую из них тебе хотелось бы походить? Выбирай.

Что до меня, то если бы только было возможно, из всех я выбрала бы Ирис... Но разве это осуществимо?

— Грудь...— однажды неожиданно сказала мне Ирис.

Я вздрогнула, потому что одним этим словом она затронула больную для меня тему.

— Грудь,— продолжала Ирис,— должна быть такой и вот такой.

Затем она объяснила, какой именно должна быть грудь «секси» и как этого можно добиться. По ее словам, ей был известен один индийский секрет: повиснуть головой вниз, чтобы кровь прилила к груди, и висеть в таком положении по часу ежедневно...

Я всегда старалась следовать ее советам: массажи, воды, гигиенические процедуры, духи... Черные чулки в сеточку... Их я тоже себе купила. Но на этот раз я засомневалась.

Однако Ирис все-таки убедила меня. И однажды я попробовала. С большим трудом мне удалось, предварительно положив на землю подушку, привязать ноги к ветке дерева в саду. Это очень сложно, хотя, вероятно, со временем можно привыкнуть. Но если привычки нет, скоро тебе становится совсем плохо...

Я почувствовала, что багровею. Может, потому в какой-то момент мне показалось, что я вижу языки пламени — точно такие, какие я увидела позднее. Об этом я еще расскажу. Между тем у меня перехватило дыхание; я хотела высвободить ноги, но не смогла... На счастье, меня увидела Фортуната и пришла мне на помощь. Она была напугана, растеряна и ничего не понимала. Сначала ей даже показалось, что на меня напал какой-нибудь бандит и сотворил такое...

Но я уверена, что это надежный метод, нужно только уметь им пользоваться. И я сделала вторую попытку — еще и потому, что не желала сдаваться, решила бороться...

Мой муж больше не разговаривал во сне. Часто, когда он спал, я за ним наблюдала, смотрела на него, прислушивалась, терзала себя одним и тем же вопросом: «Это правда или неправда?..»

Днем и ночью, дома и на улице... Именно на улице я приняла одно решение.

Дедушка

Всю вторую половину дня я провела в мастерской Альбы. Уже несколько месяцев Альба приставала, чтобы я согласилась позировать ей: она хотела дать мое лицо («его одухотворенное выражение» — говорила художница) одному из множества персонажей на ее неомистических полотнах, и я наконец сдалась — чтобы выполнить ее просьбу, но главным образом, чтобы отвлечься от терзавших меня тревожных мыслей.

Был там и Кьерикетта в серебристо-белом балахоне и с желтым бантом на голове. Посередине мастерской находилось огромное полотно «Рай» — великое произведение, которое, по словам Альбы, должно было не только совершить революцию в технике и языке живописи, но и дать новое направление философии и религии. Альба использовала в этой картине всех

понемногу: я узнала там Валентину, Раньеро, Ливию... А у гигантской фигуры здоровенного, совершенно обнаженного парня, занимавшего в картине главное место, выделялись знакомые мне глаза и мускулистые плечи защитника из команды «Лацио», которого я несколько раз видела в Альбином «фиате-600».

На картине этот парень, изображавший Бога, улыбался и нахально курил.

Вся эта штука показалась мне безусловно кощунственной, но я ничего не сказала. Альба посадила меня на некое подобие трона и потребовала, чтобы я обнажила грудь. Я решительно отказалась.

У моих ног Кьерикетта держал в руках зажженную свечу, а рядом с ним ворчала во сне большая собака. Альба очень элегантно взмахивала кистью, куря одну сигарету за другой и без умолку болтая о физической осязаемости Всевышнего. Но неужели же у Бога могла быть физиономия игрока из «Лацио»? Неужели Альба видела его именно таким?

А каким был Бог для меня? Каким представляла себе его я? На память мне пришел один эпизод из моего детства, и я вдруг увидела перед собой большое окно, закрытое пыльными и затянутыми паутиной деревянными ставнями. За тем окном был Бог. Во всяком случае, я так думала. Только окно было закрыто, наверное, мне следовало туда постучаться. Но, к сожалению, именно в этот момент внизу началось светопреставление, а я так и повисла в пустоте, привязанная к объятой пламенем решетке... Пожалуй, лучше рассказать вам эту историю с самого начала.

Когда я была девочкой, в конце каждого школьного года перед каникулами в маленьком театрике нашего монастырского колледжа устраивалось благотворительное представление. Столько радости оно нам приносило!

В тот год монахини поставили спектакль по житию одной Святой — девы, принявшей славную смерть на железной, объятой пламенем решетке. Я очень любила выступать. Наверное, я была способнее других, к тому же, всегда мечтала, когда вырасту, стать актрисой.

Даже сейчас, в сущности, я нередко думаю, что то было мое настоящее призвание, да, пойди я по этому пути, мне удалось бы найти в жизни все, чего мне в ней так не хватало...

В тот раз роль Святой, привязанной к решетке, играла я. Пожалуй, это была лучшая моя роль: Святая, такая кроткая, позволила себя сжечь, приняла мученическую смерть с великой радостью...

Когда наконец меня привязали к решетке — языки пламени, вырезанные из красной бумаги, трепетали под вентилятором,— мне даже захотелось, чтобы огонь был настоящим: я твердо верила, что сумею повести себя, как она, и тоже умру, блаженно и счастливо глядя в небо... где увижу Бога.

В день генеральной репетиции, когда решетку, к которой я была привязана, стали медленно с помощью лебедки поднимать к потолку, а внизу все запели псалмы, у меня гулко стучало сердце...

Вдруг я увижу Бога? Решетка продолжала подниматься, а я, со сложенными на груди руками и полными слез глазами, ждала ослепительного видения... Потом решетка, достигнув почти потолка, остановилась, и я, повиснув в пустоте, оказалась как раз напротив большого окна, закрытого деревянными ставнями. Мне чудилось, будто Бог именно там, за ними. Затаив дыхание, я ждала и молилась, но ставни не открывались. Я подумала, что, может быть, Бог не показывается потому, что это только генеральная репетиция, а не настоящий спектакль, зато завтра, во время представления, я его обязательно увижу.

Всю ночь я молилась, чтобы получше подготовиться к этой встрече, дважды исповедалась, причастилась, а вечером, когда монахини наряжали меня перед выступлением, все говорили, что на лице у меня появилась просто-таки ангельская улыбка.

Но под конец представления, когда решетка начала подниматься и стало слышно, как в партере растроганно засморкались мамы, а я, трепеща от радости и страха, смотрела на приближающееся окно... вдруг произошло

что-то невероятное. Я услышала голос моего Деда: он орал как сумасшедший и, вскочив на сцену, начал яростно крутить ручку лебедки, так что я вместе с решеткой толчками стала спускаться вниз. Дед был вне себя от злости, всех осыпал оскорблениями, а особенно — монахинь, моего отца и маму.

— На этой решетке вам бы отбивные жарить! — кричал он, отталкивая нашу сестру наставницу.— Чему вы учите этих несчастных? Что хотите сделать с их невинными душами?

Он отвязал меня от решетки и гаркнул прямо в лицо:

— А ты? Рассиропилась, да? Кретинка! Хотела, чтобы тебя изжарили?

Поднялся ужасный скандал. Вызвали карабинеров. Сестра наставница прямо на сцене лишилась чувств. Некоторые монахини, встав на колени, молились, девочки плакали. Светопреставление! Но тут высоченный, худющий синьор с рыжей бородой вдруг громко закричал из партера:

— Профессор Де Филиппис. ради Бога, прекратите!

Это был директор гимназии, в которой мой Дедушка преподавал итальянский язык. Де Филиппис — фамилия Деда. Вероятно, эта история, перед которой произошла и другая, еще более скандальная, когда он сбежал со своей шансонеткой, послужила причиной того, что специальным указом ему было запрещено преподавать в школах королевства.

Еретик, неверующий, махровый антиклерикал, бродяга, анархист, сумасшедший...

Так всегда называли моего Деда и дома, и везде. Однажды даже епископ нашего городка с амвона объявил его аморальным типом, представляющим опасность для окружающих и для самого себя.

Что ж! Наверное, так оно и было.

Прошло столько лет, а мои воспоминания остались неизменными. Я никогда не знала точно, что думать о нем. Могу только сказать, что в детстве, то ли из-за истории с решеткой (ведь он лишил меня возможности увидеть спрятавшегося за ставнями Бога!), то ли потому, что вся наша семья относилась к нему с подозрением и сурово его осуждала, я долго считала, что Дед вполне мог быть даже дьяволом или, по крайней мере, его близким другом. А как он смотрел на меня, как посмеивался и дразнил... Даже его замечательные небесно-голубые глаза не могли внести мир в мою душу.

В тех редких случаях, когда мне доводилось встречаться с ним или навещать его дома я чувствовала себя неуютно, не могла понять, шутит он или говорит всерьез, любит меня или насмехается надо мной... Что еще я помню о нем? Однажды он повел меня смотреть аэропланы, и на продуваемом ветром поле мы увидели монгольфьер. Дед был другом всех пилотов и хотел прокатить меня по небу, но я так разревелась, что он отказался от своей затеи и сказал, что я просто трусиха.

Особенно подозрительной всем казалась легкость, с какой он умел сближаться с самыми разными людьми, независимо от их социального положения и нравов. Никогда прежде не встречавшиеся с ним люди самых разнообразных профессий или рода занятий становились его ближайшими друзьями на недели, дни или хотя бы на несколько часов. По полдня он мог вести бесконечные разговоры с незнакомцами; целые вечера, целые ночи слушать рассказы самых странных и неожиданных людей. Он приходил от них в восторг, каждый раз расписывал их дома так, словно открыл невесть кого. Или исчезал, а потом становилось известно, что он где-то бродяжничал, совершал дальние путешествия в вагонах третьего класса, спал и ел где и что придется. Но ему это нравилось, и, возвращаясь домой радостный и счастливый, он рассказывал, какие поразительные вещи видел, с какими опять-таки поразительными людьми неведомо где познакомился...

Когда история с певичкой закончилась так, как она и должна была закончиться, домой мой Дед практически не вернулся. Жил один, часто переезжая с квартиры на квартиру — это были маленькие квартирки в старых домах, а то и вовсе меблированные комнаты. Внезапно он появлялся у нас к обеду или к ужину как ни в чем не бывало, словно был приглашен,

потом уходил, и долго о нем не было ни слуху ни духу. Но никогда он не пропускал праздников — Рождество, Пасху, дни рождения и обязательно приносил мне очень дорогие подарки.

В последние годы своей жизни он где-то подобрал и приютил у себя какого-то китайца. Когда мы приходили его навестить, китаец этот всегда был с ним. Он встречал нас с глубоким поклоном, церемонно улыбаясь, что на нас, детей, производило огромное впечатление. Бывало, Дедушка не прерывал с ним разговора даже ради нас, и мы тихонько сидели в уголке, не понимая ни слова из беседы этой пары...

Вот такие воспоминания сохранились у меня о моем Дедушке, но его роль в нашей истории этим не исчерпывается.

Рысий глаз

Я уже говорила о долгих часах, проведенных в мастерской Альбы, где я позировала для картины «Рай» и слушала ее бесконечные разглагольствования о Боге, который ей представлялся только в облике нападающего из команды «Лацио».

Однажды, когда я вышла от нее, было уже темно. Но домой идти не хотелось, женское имя, произнесенное моим мужем во сне, все время звучало у меня в ушах, казалось, я вижу его написанным на стенах домов, в светящихся вывесках... Прямо передо мной высоко на крыше сверкали неоновые буквы и картинка: буквы то загорались, то гасли, то загорались, то гасли.

И картинка то загоралась, то гасла, то загоралась, то гасла. Светящиеся трубки складывались в портрет человечка в берете и с трубкой в зубах, а под ним шла подпись: «Рысий глаз» — прематримониальная и постматримониальная информация».

Эта поразительная реклама впервые навела меня на мысль прибегнуть к помощи детектива.

Я долго смотрела, как появляется и исчезает светящийся человечек в берете. Признаюсь, идея эта меня взволновала и показалась весьма заманчивой.

Впервые у меня появилась конкретная возможность покончить с неопределенностью, отравлявшей мне жизнь и портившей кровь. Узнать. Я же могла узнать! Убедиться наконец, изменяет мне муж или нет. И если да, то с кем именно. Может, я все это напридумывала?.. А что? Могла же я ошибиться; и тогда всем терзаниям, страхам, волнениям, бессоннице сразу придет конец...

Ну а если я узнаю что-то такое определенное?.. Нет, даже такая гипотеза уже не могла меня остановить. Любое открытие могло принести облегчение — пусть горькое, мучительное, но все-таки облегчение...

И все же что-то меня удерживало, и очень решительно. Какое-то безотчетное отвращение и еще... страх. Как это я вдруг явлюсь к незнакомому типу, расскажу о своих самых сокровенных переживаниях, отдам ему в руки себя самое и своего мужа?.. За ним станут следить, шпионить... Противно... ничего не скажешь...

Дома я долго смотрела на адрес и на номер в телефонной книге.

Два или три раза поднимала трубку и снова опускала ее на рычаг. Впечатление было такое, будто я собираюсь назначить свидание любовнику...

Наконец я торопливо набрала номер. Мне ответил вялый хрипловатый голос. Назвав не свое, а вымышленное имя, я спросила, не вдаваясь в подробности, когда они принимают посетителей, и, едва услышав ответ, положила трубку.

У моей сестры сомнений не было. Я имею в виду свою замужнюю сестру. Со второй сестрой, Фанни, нечего было и советоваться по такому делу. Какое там! Она бы рассмеялась мне в лицо. Фанни хочет стать актрисой — я тоже хотела, но мне не удалось,— а у Фанни уже были пробы

и несколько крошечных ролей. Вокруг нее всегда толкутся поклонники... А вот с Аделе, пожалуй, другое дело... Вечно беременная и почитаемая всеми домашними Аделе в супружеских проблемах наверняка разбирается хорошо. Больше того, она только ими и живет, хотя может показаться, будто она постоянно пребывает в мире абстрактных фантазий и витает в облаках. В действительности же ее мысли заняты только пинетками, кашками для детей и содержимым их ночных горшков...

Своим спокойным и ровным голосом она сказала, что мне надо было еще раньше об этом подумать, что это единственное разумное решение. Да, пора, пора разоблачить негодяя! Предположения, что мой муж не виновен, для нее просто не существовало. Нужно только прижать изменника к стене и, увидев, как он побледнеет, добить его фактами...

Она пошла со мной, потому что у меня на это храбрости не хватило бы. Скажу больше: в последний момент, когда мы вошли в подъезд — темный и узкий подъезд старого дома в историческом центре города,— я хотела повернуть назад. Мы даже немного поспорили с ней, пока шли по улице и в самом подъезде; я тянула ее за рукав, а она шепотом называла меня кретинкой, так как была ужасно раздражена этими препирательствами на людях.

Не думаю, что ей удалось бы меня убедить, но я вдруг увидела странную фигуру — то ли монаха, то ли отшельника — с большой рыжей бородой и глубоко сидящими глазами; он сурово и повелительно кивнул мне головой. Потом я вам объясню, кто это был. В общем, я решилась и поднялась по лестнице, даже сама не заметив как.

Офис оказался не таким уж противным и грязным: высокие, очень просторные комнаты — когда-то такие были в моде — претерпели некоторую модернизацию; полы были покрыты линолеумом, а мебель напоминала шведскую. Я-то думала, что там будут отдельные кабинеты, атмосфера таинственности, что-то напоминающее полицию... Ничуть не бывало.

Швейцар, совершенно такой же, как все швейцары на свете, сказал нам, что у «доктора» сейчас посетители.

Вскоре от него вышла миленькая толстуха, и «доктор» пригласил нас.

Кроме берета, который он не снимал, у него была еще бородка клинышком: ее на рекламе я, конечно, не могла разглядеть. Он был очень мал ростом и, как говорится, поперек себя шире. Трубка лежала на столе.

Мы договорились с сестрой, что говорить будет она, словно вся эта история касается только ее. Я и впрямь была так взволнована, что не смогла бы и рта раскрыть. И даже не сразу заметила, что сестра уже что-то говорит — совершенно спокойно и безжалостно. Очнулась я, когда «доктор» прервал ее и попросил фотографии «объекта».

Фотографии были у меня в сумочке. Тут-то и стало ясно, что речь идет о моем муже. Пока я рылась в сумочке, «доктор» пристально смотрел на меня. Руки у меня дрожали, и, когда я передавала фотографии детективу, мне, говоря откровенно, казалось, что они обжигают мне руки. А он тем временем говорил, что мы должны полностью ему довериться, что у него богатый опыт и очень надежные сотрудники... Мне пришлось сообщить адреса — наш домашний и офиса мужа,— распорядок его дня, описать привычки и т. д. Мне казалось, что я сижу перед этим человеком голая... Он попросил оставить ему «задаток» — тридцать тысяч лир.

Когда мы спускались по лестнице, я расплакалась. И сестра опять назвала меня кретинкой. Наверно, она была права.

«Рысьему глазу» понадобился десятидневный срок. Для меня эти дни были смертельно трудными. Теперь, когда я наконец решилась, меня охватило лихорадочное нетерпение.

Я чуть ли не каждый день звонила сестре, требуя, чтобы она сходила и узнала, не выяснилось ли что-нибудь. Она, не повышая голоса, неизменно отказывалась. Надо дать время детективу для сбора необходимых улик.

Через неделю раздался телефонный звонок. Я его не ждала так быстро, и он застиг меня врасплох. Человечек в берете спросил, одна ли я дома и может ли его сотрудник ко мне заглянуть через полчаса.

Меня объял страх. Я сразу же стала звонить Аделе, потом матери, снова Аделе... Никого не оказалось дома. Мне так нужно было, чтобы кто-то сейчас же пришел. В общем, когда незнакомец позвонил у дверей, я сидела совершенно одна.

Вошел мужчина средних лет, среднего роста, с жидкими зачесами на лысом черепе и с папкой под мышкой. Он поцеловал мне руку. Это произвело на меня такое впечатление, как если бы я увидела мясника во фраке. Говорил он почти шепотом, подозрительно поглядывая на дверь, тоном человека, пришедшего выразить соболезнование в дом усопшего, и был похож на тех агентов похоронного бюро, которые являются в дом, едва кто-то умирает. Он открыл папку. С этого момента я уже не помню никаких подробностей. Не помню даже, как и когда он ушел. На столике осталось досье: страницы отпечатанного на машинке текста, фотографии. Все точно. Все неоспоримо. Улица, номер дома и этаж, на котором живет эта женщина; профессия — манекенщица; имя, возраст (двадцать пять); время встреч... Вечером такого-то дня вышли вместе в таком-то часу... Днем такого-то числа вместе сели в машину; вернулись опять-таки вместе к ней домой в таком-то часу...

Семь дней. Все точно. У меня кружилась голова, я почти ничего вокруг не различала, однако лихорадочно старалась вспомнить, где была я, что делала, что говорил мне он, мой муж, о том, где он был и чем занимался в такие-то часы и в такие-то дни...

И вот, пожалуйста, на столике передо мной ее фотография, фотография той... другой; лицо, которое я пыталась представить себе бесконечное множество раз, теперь стало конкретным, определенным.

Отшельник

Назавтра, в два часа дня, мне опять явился отшельник с рыжей бородой. Солнце стояло высоко, и под кронами пиний было жарко, душно, тяжко. Вокруг уже почти никого не осталось; все разбрелись по домам на послеобеденный отдых. Именно поэтому я люблю летом выходить в такое время: замолкают цикады, и пинии источают первозданный аромат.

Среди пиний я увидела двух львов. Таких тихих и добродушных, как большие собаки. Сначала я и приняла их за собак. Но в действительности это были два льва. Они свернулись у ног отшельника, который стоял, опершись о ствол пинии, босиком, в холщовом рубище. У него была длинная борода, горящие, как угли, глаза и изможденное лицо...

— Вы директор гимназии? — пролепетала я.— Вы тот директор, из-за которого моему Деду запретили преподавать во всех школах королевства?

Его ответ прозвучал как раскат грома.

Он сказал, что прощать обиды — это одно, а быть сообщником грешников — совсем другое. Терпеть зло — значит быть соучастником. Относиться к грешникам со снисхождением — значит делить с ними вину, поощрять их и толкать по пути еще большего греха. Нельзя этого делать. Грех должен быть наказан; грешник должен понести кару Божию. Отлученный — значит отставленный в сторону, оставленный один на один со своей виной. Мы должны выразить ему свое презрение, порицание, которого заслуживает его грех. Потому что каждый имеет возможность не грешить или покаяться в совершенном грехе и спастись. А если этого не сделать, гнев Божий и презрение добрых людей должны тяготеть над ним.

А ведь он был прав. Чего можно было ждать от моего мужа, ведя себя так, как я? Ничего хорошего. Больше того, я даже не имела бы права удивляться, приведи он в один прекрасный день свою любовницу к нам в дом. Разве не так? Они же оба видели, какая я покладистая, готова все стерпеть... Неплохо устроились, дорогие мои!

Я решила не спать, а лежать при свете с открытыми глазами и лежала до тех пор, пока не услышала, как отворилась дверь и вошел муж. Было

около трех часов ночи. До двенадцати мне еще удавалось как-то отвлечься, читая. Но после полуночи время стало казаться бесконечным. Я думала о том, как Луиджи лежит со своей Габриеллой, как он поднимается с ее постели, чтобы явиться домой и по-братски улечься рядом со мной. Кровь бросилась мне в голову. Да, прав был Отшельник, это невыносимо, гнусно. Нужно, чтобы он понял раз и навсегда... И устыдился.

Луиджи увидел, что я лежу с открытыми глазами.

— Что случилось? Ты не спишь?

Муж похлопал меня по щеке, как маленькую. А я не могла выдавить из себя ни слова. Он разделся и лег.

— Спокойной ночи,— сказал он и погасил свет.

И сразу же заснул спокойным, блаженным сном.

Сузи

Вот когда Ирис решила высказать все, что она думает. Было полнолуние. Море отливало серебром. Я на челноке плыла по морю одна и вдруг увидела, как из этого сияния вышла Ирис; она тоже вся сверкала в своих драгоценных украшениях и была похожа на Мадонну с длинной гибкой шеей, маленькой круглой головкой, странными глазами и густыми пышными волосами...

Ирис и так была высокая, а этой ночью казалась еще выше ростом. Мне никогда и не снилось такого количества украшений на одной женщине. Ну да, драгоценности были ее страстью: я всегда видела на ней прекрасные украшения, и она всякий раз рассказывала мне совершенно разные истории об одном и том же колье или браслете.

В ту ночь, вся сверкающая, она сказала мне нечто такое, что, в сущности, с некоторых пор я уже понимала и сама; но Ирис мне многое прояснила.

Она сказала, что если муж отвернулся от меня, значит, я сама виновата. Красота, конечно, имеет значение, но до определенного момента. Главное для женщины — умение любить. Искусство любви.

Мы, серьезные женщины, о таких вещах никогда не думаем, считаем, что они касаются женщин легкого поведения, что ли. Но когда проходят годы, убеждаемся, что очень ошибались, а правы были они, шлюхи. Это вам не держать дом в порядке, ходить с мужем в кино, прогуливаться под ручку по воскресеньям... Я не говорю, что нужно быть проституткой; хотя, да, в сущности, да, да, нужно быть немного проституткой. Конечно, Ирис не произносила этого слова. Себя она, естественно, проституткой вовсе не считала. Она говорила «любовница», «искусство любви». И тысячу раз была права. Она убеждала меня, что еще есть время, что еще не слишком поздно, что я могу всему научиться. Это искусство, подлинное искусство. Она рассказала, что японские и индийские женщины учатся ему так же, как мы учимся готовить.

В сущности, разве подмазанные глаза, черные чулки, кремы, массажи и все прочее не предназначено для обольщения? В известном смысле — да, но это только начало. Подготовительный этап. Главное — другое. Легко сказать. А кто тебя научит?

Той ночью Ирис говорила, что есть женщины, не нуждающиеся в учении: они знают все с рождения. Она сама такая и умела все с детских лет. Такое бывает и у мужчин: просто мы об этом не думаем, все мужчины кажутся нам более или менее одинаковыми. А вот и нет, говорила Ирис, есть мужчины, может, и не такие уж красавцы, зато прирожденные любовники. Именно такой мужчина нам и нужен. Тут ничего нельзя объяснить, говорила Ирис, нужно самой все испробовать. Необходим такой учитель или учительница. С тех пор мысль об искусстве любви не покидала меня. Вот почему я завела дружбу с синьорой Сузанной.

Она просит, чтобы ее звали Сузи. Я уже не раз видела ее в роще,

в магазинах или на пляже. Жила она по соседству с нами. Иногда мы даже здоровались, но я никогда не делала шага к сближению, потому что всем было известно, что она — содержанка, и не одного мужчины: у нее было четверо или пятеро друзей, которые приезжали к ней по очереди, а иногда даже все вместе.

Однажды на пляже я почувствовала, что вокруг происходит что-то необычное, возникла странная напряженная атмосфера... Я присмотрелась. Какая-то женщина только что вышла из кабинки и медленно спускалась к морю.

Женщина была высокая, прекрасно сложенная, элегантная.

Подойдя к своему зонту, она сбросила купальный халат и оказалась почти совсем голой. Кроме двух узехоньких полосочек ткани, служивших купальным костюмом, у нее был только золотой браслет на руке.

В ее облике не ощущалось ничего вульгарного: тело было классически красивым, пропорциональным, аристократичным. Длинные и стройные ноги, хорошей формы бедра, красивый широкий и крепкий зад без вульгарных выпуклостей.

Но не эти возбуждающие формы, а само ее существо источало неотразимую силу сексуального притяжения. Вокруг нее образовалось обширное поле напряженности. Мужчины всех возрастов — кто более, кто менее откровенно — следили за ней глазами. А женщины стали проявлять нервозность, агрессивность, некоторые насупились.

Я видела ее и раньше: это была Сузи, содержанка высокого пошиба, которая жила в большой вилле неподалеку от нас. Сузи расстелила халат на песке, спустилась к морю, вошла в воду: казалось, она совершенно не замечает, что стала причиной общего смятения. Сразу же нескольким молодым людям приспичило искупаться. Остальные сидели на своих махровых полотенцах, как собаки, ждущие хозяина.

Сузи плавала плохо и пробыла в воде недолго. Просто поплескалась немного, не заходя туда, где ноги уже не достают дна. Временами на поверхности показывалась ее полуобнаженная, загорелая и блестящая от воды грудь. Мужчины описывали в воде круги, подплывая к ней все ближе и нарочито громко перебрасывались шуточками. Кто-то обратился прямо к ней.

Сузи ответила спокойно и естественно, а потом вышла на берег и легла на халат, согнув одну ногу в колене и раскинув руки.

Мужчин вокруг становилось все больше, и были они какие-то напряженные.

Мне послышался голос Ирис: «Вот она, твоя учительница...» И с этого момента я безотчетно, с огромным интересом стала следить за всем, что делала Сузи, и за ее многочисленными друзьями.

По утрам, распахнув окно, первым делом я бросала взгляд на ворота ее виллы: там всегда стояла машина, но обычно каждый раз — другая. Едва заслышав приближающийся или удаляющийся шум мотора, я вскакивала и бежала смотреть...

Желание познакомиться с этой женщиной, видеть ее вблизи все крепло, но меня удерживало множество всяких условностей.

Однажды утром, сидя в своем саду, я заметила, как медленно и осторожно из кустов вылезает большой персидский кот и смотрит на меня своими золотистыми глазами. Это был один из многочисленных котов Сузи. Я восприняла его появление как перст судьбы: взяла кота на руки и понесла к соседней вилле.

Калитка была приоткрыта. Я вошла. Сердце учащенно билось. Сад был просторный, роскошный, с бассейном. Никого не встретив, я вошла в дом.

Сузи, лежа на диване, говорила по телефону. Из-за спинки показывалась то унизанная перстнями рука, то длинная прекрасная нога, которую она медленно вытягивала, покачивая домашней туфлей... Она разговаривала с каким-то мужчиной. Я и представить себе не могла, что вот так можно говорить с мужчиной, тем более по телефону. Какой это был

теплый, чувственный, томный разговор: казалось, будто собеседники занимаются любовью.

Ноги мои прилипли к полу, я не знала, что делать, и была очень взволнована.

Повесив трубку, Сузи еще немного полежала на диване — молча и неподвижно, словно отдыхая после любви. Потом поднялась. Кроме совершенно прозрачного халатика, на ней ничего не было.

Мое присутствие, судя по всему, ее не удивило и не смутило. Поначалу Сузи занимала не столько я, сколько кот, которого она осыпала поцелуями. Но потом она очень любезно обратилась ко мне, и скоро мы уже были приятельницами.

Сузи показала мне сад и дом, обставленный со сказочной роскошью, как какая-нибудь калифорнийская вилла. И в саду, и в бассейне, и среди кустов были установлены цветные подсветки; я увидела большой, забитый хрусталем бар, спальню с пологами, шелковыми драпировками, коврами...

В одной из комнат обосновалась гостья — одна из приятельниц Сузи, которая, кажется, переживала тяжелую любовную драму. Она беспрерывно лила слезы и не хотела никого видеть.

Уже в тот первый день, рассказывая об этой подруге, Сузи, совершенно непреднамеренно, как-то безотчетно, обнаружила одну из сторон своей личности, которая сильнее всего должна была меня привлечь в ней и поразить,— я говорю о ее счастливой, свободной природе женщины, которая умеет любить, не ведая ревности, не заботясь о постоянстве, не зная глубоких переживаний.

Сузи любила с такой же естественностью, с какой дышала. Она была приятельницей и официальной содержанкой крупного предпринимателя, весьма немолодого, но еще полного жизненных сил и энергии,— этакого умного скептика, не питающего иллюзий относительно ее верности.

За несколько минут любой мужчина мог стать для нее желанным и обожаемым, что нисколько не влияло на искренность чувства, связывавшего ее с основным покровителем, да, впрочем, и со всеми остальными любовниками. Этой своей безмятежной языческой любвеобильностью она с такой же простотой могла одарить и женщин, поскольку физические отношения для нее были неотъемлемой частью человеческой симпатии и приятного совместного времяпрепровождения. На этот путь и наставляла меня Ирис; а я, очарованная и легковерная, решила, что действительно нашла себе «учительницу». Теперь Ирис показывалась мне все чаще — улыбающаяся, одобрительно кивающая.

Я стала часто выходить с Сузи, которая, похоже, прекрасно поняла — хотя ничего определенного я ей не сказала,— в чем состоит моя проблема.

Однажды мы с Сузи поехали на машине за покупками. Она собиралась устроить вечеринку в своем саду для «Молли», ее немолодого покровителя, и других друзей. Сузи ужасно радовалась предстоящей встрече, весело и с нежностью говорила о Карло, Луиджи, Андреа, Джованнелле и каждому хотела преподнести небольшой подарок.

Мы объехали немало магазинов, выбирая и покупая галстуки, духи, шелковые платки. Вдруг в зеркале одного из магазинов быстро промелькнул пляшущий огонек: я уже видела его, когда висела вниз головой в саду, надеясь увеличить свою грудь. Я замешкалась, но Сузи обернулась ко мне, спрашивая совета относительно какого-то галстука, и я забыла об огоньке. Всюду — и в магазинах, и на улице — синьоры, молодые люди, продавцы, разносчики, таксисты при одном только появлении Сузи, вздрогнув, замирали на месте, провожали взглядом, громко выражали свое восхищение... Так же как и загорелые и обнаженные до пояса молодые рабочие, которые что-то делали в саду Сузи и перед которыми она непринужденно и спокойно разгуливала полуголая.

Какой-то парень в спортивной машине стал упорно следовать за нами. Его машина то обгоняла нас, то останавливалась, позволяя нам вырваться вперед, потом снова обгоняла...

Сузи крутила баранку и разговаривала со мной, вроде бы ничего не

замечая. Наконец у одного из перекрестков обе машины остановились рядом. Сузи и парень молча обменялись долгими взглядами. И только.

И вдруг Сузи заторопилась. Мы помчались домой на большой скорости, а та, другая машина на приличном расстоянии следовала за нами. У ворот виллы Сузи поспешно попрощалась со мной и вошла в дом.

Вскоре я увидела, как подъехала спортивная машина и остановилась у ворот. Вышедший из нее незнакомец тоже скрылся в доме...

Я пошла на вечеринку к Сузи с ощущением, что со мной обязательно что-то случится, и была невероятно возбуждена и взволнована.

Сад Сузи приобрел сказочный вид: разноцветные фонари, подсвеченные струи фонтанов, лакеи в белых куртках... Сузи очень хорошо умела принимать гостей. Она знала лучшие сорта шампанского, лучшие крепленые вина, лучший способ приготовления фазана или лангуста, так как много путешествовала и бывала в домах утонченнейших людей. Еще и поэтому она мне так нравилась.

Народу собралось много. Главным образом там были, разумеется, мужчины. С этими «друзьями», ничего не знавшими друг о друге, Сузи держалась поразительно естественно и легко, ничем не выдавая себя. Единственным человеком, все понимающим и все знающим, был именно Молли: высокий сухощавый синьор с седыми волосами, худым загорелым лицом, живыми светлыми глазами и очень интересный собеседник... А ведь ему уже было под семьдесят.

Среди приглашенных был даже один негр — потрясающий молодой негр. То ли потому, что я уже немного выпила, то ли окружающая обстановка придавала ему особое очарование, только никогда еще мне не доводилось ощущать такого глубокого смятения чувств.

Я вынуждена употребить слово, от которого у меня горят щеки, но ничего другого подобрать не могу: я впервые почувствовала, что такое «секс» — нечто животное и божественное одновременно. Потрясение самых потаенных фибр души, помрачение мыслей и воли и в то же время поразительно отчетливое влечение... Вот тут я и осознала то, о чем мне все время твердила Ирис и чем жила Сузи...

Сузи сразу же все заметила. Она прочитала это по моим глазам, по напряженному и изменившемуся лицу, по голосу... Не знаю, как она это устроила, только очень скоро негр уже сидел рядом со мной и что-то мне говорил. Я была не в состоянии слушать и отвечать: настолько меня заворожила мысль о молодом бронзовом теле, плавные движения которого, подобные движениям прекрасного животного, угадывались под его вечерним костюмом.

Не знаю, как все случилось. Не знаю, Ирис или Сузи проводили меня в одну из комнат виллы. Конечно, сначала меня повела Сузи, якобы для того, чтобы дать мне шаль; но потом, помнится, Сузи исчезла и почему-то появилась Ирис. Молодой негр вошел в комнату вместе со мной. Мы остались одни, дверь была закрыта. Я почувствовала его рядом, совсем близко... Эти его руки... Внезапно я увидела, как с кровати взметнулось высокое пламя, кровать исчезла, а на ее месте появилась железная решетка, к которой была привязана полуобнаженная молодая женщина. Языки пламени лизали ее спину, бока, ноги, а она, несмотря на страшные муки, устремляла взор к небу с выражением жестокого страдания и высочайшего блаженства... Это была Святая... Святая, сожженная заживо... Я сразу узнала ее...

С диким криком я выбежала из комнаты. Я кричала, рыдала, лепеча какие-то бессвязные слова, а Сузи и все остальные гости обступили меня — испуганную, потрясенную...

Конечно, они приняли меня за сумасшедшую. Я отвергла их утешения и попытки помочь и бросилась — действительно как сумасшедшая — через темную рощу к своему дому, ощущая спиной приближение огромной, высотой с пинию, пылающей решетки: она надвигалась на меня, а вверху, среди крон деревьев, реяло бледное, покрытое потом и кровью лицо мученицы: она злорадно мне улыбалась...

Святая на решетке

Даже когда я добежала до дома, мне еще казалось, что меня преследует эта охваченная пламенем решетка.

Я была в таком страхе и растерянности, что и описать невозможно. Закрылась у себя в комнате, легла в постель... и разревелась. При одном воспоминании о негре, Сузи и всех этих людях меня трясло, как при высокой температуре. А эта девушка, распростертая на решетке! Эти глаза!..

Я знала, что снова увижу ее. И меня действительно кто-то позвал: я поняла, что это опять она. Не то чтобы я услышала ее голос, нет, тут было что-то другое, какая-то неодолимая сила заставила меня подняться и выйти в гостиную. Как будто это она позвала меня туда.

Да, то была она: стояла посреди гостиной на месте низенького столика, на котором я держу цветы и журналы.

На этот раз меня словно пригвоздило к полу. Не знаю, сколько прошло времени. Святая была совсем молоденькая, почти девочка. На лице ее светилось выражение бесконечного ничем не омраченного счастья. Что-то невероятное. Больше всего меня потрясло именно это выражение лица, эта радость. Радость девочки, увидевшей рай. Она смотрела на меня; смотрела долго, с душераздирающей нежностью. Я все ждала, когда она заговорит, скажет что-нибудь, объяснит, что ей от меня надо, что мне делать. Но Святая снова подняла очи к небу в каком-то нечеловеческом блаженстве и экстазе от жестоких мук.

Тогда я сама попробовала заговорить с ней. Своего голоса я не слышала, но уверена, я что-то говорила. «Ты спасла меня,— сказала я ей.— Хочешь, я никогда больше не пойду к Сузи? Направляй мои поступки... Скажи, что я должна делать... Помоги мне...»

Она снова посмотрела на меня; мне даже показалось, будто она шевелит губами, словно вот-вот что-то скажет... Но, похоже, так ничего и не сказала. А может, я сама не сумела ее понять, уловить смысл ее слов? И опять она подняла свой взор к небу. Вдруг в глаза мне полыхнул красный свет, словно вокруг нее высоко взметнулись языки пламени. Они охватили ее и унесли в огненном вихре... потом исчез и огонь...

Той ночью я спала на полу — это была неосознанная потребность самоуничижения, покаяния. Да, я спала на полу, а когда проснулась, все тело у меня ныло. Мне нужно было обязательно снова увидеть Святую, сказать ей что-нибудь и чтобы она тоже со мной поговорила. Я ждала ее с нетерпением, но и со страхом. И вот я на самом деле ее увидела. Тем же утром. Я пошла за покупками; ни о чем не думая, заглянула к торговцу жареным мясом и вдруг неожиданно в огне печи, там, где были вертела, увидела Ее, Святую, лежащую на решетке. И опять она посмотрела на меня в упор и опять, казалось, вот-вот заговорит. И все же, восторженно глядя на небо, она снова исчезла, и мне так и не удалось ничего расслышать.

Я стояла неподвижно с вытаращенными глазами среди покупателей; и, кажется, даже что-то говорила вслух; когда Святая исчезла, я увидела рядом группу людей, смотревших на меня с тревогой. Одна женщина спросила, не худо ли мне; другая вывела меня наружу и потом проводила еще немного по улице. Я шла, даже не отдавая себе отчета в том, что она рядом. Женщина что-то говорила, но я не отвечала, а если отвечала, то невпопад...

Во мне зрела неотступная мысль: что-то мне еще мешает общаться со Святой... Что-то... Было ясно, совершенно ясно, что Святая хотела со мной говорить, передать мне какое-то важное послание, которое, возможно, было бы решающим для меня, для моей дальнейшей жизни. Но я не сумела его уловить...

Мне нужно было как-то связаться с ней. Продолжать самоуничижение и покаяние. Не на этот ли путь наставляла меня Святая? Огонь... муки... взгляд в небо... Нужно уничижение, все большее уничижение...

Умерщвление плоти, самоотречение, страдания... Нет на свете радости сильней! Увидев бедную старушку, я, не раздумывая, отдала ей все, что купила. Кухарке Терезе, ждавшей меня с продуктами для обеда, я сказала, чтобы она обошлась тем, что найдется в доме: я есть все равно не буду.

И в самом деле не ела. Бродила по дому, как собирающаяся рожать кошка, инстинктивно ища место, где бы покаяться... И наконец нашла-таки его: это был заброшенный чулан под лестницей, где мы иногда держали пару-другую кур. Сейчас он был забит сломанными ящиками и рваной бумагой. Я забралась туда, закрыла дверь и уселась на пол. Было темно и ужасно неудобно, зато я нашла именно то, что искала.

Я ждала, что Святая вот-вот вернется.

Так нет же, черт побери! Появилась Ирис.

Она была еще красивее и привлекательнее, чем всегда. Но смотрела на меня с усмешкой сострадания, которое хуже пощечины.

— Прекрасно! — сказала она.— Молодец!.. И не стыдно тебе?.. Уже собиралась сделать единственный в своей жизни разумный поступок... и сбежала... А теперь, пожалуйста, сидишь в курятнике... О чем ты только думаешь?.. Неужели тебе непонятно, что та девушка — адское наваждение?.. Разве ты не видишь пламени?.. Решетки?.. Она же исчадие ада... и хочет затащить в огонь и тебя... Как ты не понимаешь, что настоящая жизнь — в радости... в любви?.. А ты отвергаешь все, отвергаешь Бога.

Я слушала ее, дрожа: внезапная мысль, что все это было дьявольским искушением, пронзила меня... Но я сопротивлялась ей всеми силами... Ясно же, что это неправда... Я хорошо знала, кем была Святая...

Я ответила Ирис оскорбительно, резко. А она продолжала улыбаться, то и дело поправляя волосы своей прекрасной, украшенной драгоценностями рукой и что-то напевая.

И исчезла она не потому, что я захотела ее прогнать, а потому, что как раз в этот момент меня пришли навестить моя мама и сестра Фанни. Вторая сестра — Аделе, та, постоянно беременная, должно быть, уже что-то рассказала им обо мне, потому что мама решительно открыла дверцу чулана и несколько минут молча смотрела на меня. Как я уже говорила, моя мать всегда внушала мне чувство почтительного страха. Мне стало не по себе оттого, что меня обнаружили в таком месте — среди рваной бумаги; ну да, они всегда считали, что я немного чокнутая или даже просто дурочка.

Я выползла на четвереньках из-под лестницы и пошла за ними в гостиную. Мать не произнесла ни слова по поводу случившегося, и от этого я задрожала еще сильнее. Мама была раздражена, сердита и держалась так гордо и неприступно, что у меня кровь стыла в жилах.

Фанни же смотрела на меня, как смотрят на бедных дурочек, и лицо ее немного напоминало лицо Ирис...

Но я была так захвачена желанием, необходимостью собраться с мыслями и побыть в одиночестве, что забыла даже о своей робости. Я слушала, но не слышала, что говорила мать, хотя обычно я внимаю ей как оракулу. А она говорила о моих отношениях с мужем и, как всегда, во всем винила меня. Она говорила, что мне надо быть похитрее, что я не умею себя вести, что в конце концов этот несчастный человек будет вынужден от меня уйти и найдет себе другую женщину и что так мне и надо, я сама этого хотела...

Внезапно я совсем перестала улавливать смысл ее слов, а ее голос как-то стал удаляться.

И я вновь увидела отблески пламени, игравшие то на оконном стекле, то на камине, то еще на чем-нибудь... Я ждала появления из-за занавесей бородатого отшельника — директора гимназии с его рыжей бородой и горящими глазами...

А мой внутренний голос твердил: «смириться, страдать, смириться, страдать...»

Вдруг я оказалась рядом с любовницей моего мужа. Я встречалась с ней раза два, но не очень хорошо помнила, какая она. У нее дома я, естественно, не была никогда. Я видела ее как бы во сне, но во сне очень явственном, четком, до последней детали похожем на действительность.

Я была там, в доме той женщины, и мой муж тоже был там... Они устроились полулежа на широком, как кровать, диване и обнимались.

Я мягко, заботливо и даже любовно расчесывала ей волосы и чувствовала, как мое сердце тает, все прощая, понимая, смиряясь. Потом я взяла тазик, стала перед ней на колени, сняла с нее домашние туфли и начала мыть ей ноги... И все это время с ласковой улыбкой без тени обиды смотрела на мужа, а он тоже мне улыбался... Мы все были такие нежные, хотя у меня эта нежность отдавала горечью, потому что душа моя жестоко страдала, когда я смотрела, как они обнимаются на диване. Но я была счастлива, что мне удалось побороть, смирить себя... Я хотела страдать еще больше, а они, словно стараясь угодить мне, прижимались другу к другу все теснее, мой муж стал спускать с ее плеч халат (под ним она была совершенно голая), ласкать ее, целовать...

Да, это была решетка... огонь, жегший мне спину... А я, глазами, полными слез, как Святая, смотрела на небо... Я чувствовала, представляла себе во всех деталях соитие двух любовников и прощала их, даря небу мои страдания с какой-то нечеловеческой жестокой радостью... Вот это был правильный путь. И я взяла и пошла к приятельнице своего мужа.

Габриелла

Сначала мне пришлось немного подождать ее в гостиной. Может, она боялась? Или хотела выглядеть покрасивее, чтобы раздавить меня? Именно это мне и было нужно, но она ведь не знала...

Между тем я оглядывалась по сторонам, и от одного вида этой комнаты и этой мебели у меня сжималось сердце... Был там и большой диван — почти такой, каким он мне рисовался... Во всем чувствовалась элегантность, однако несколько вульгарная.

Наконец Габриелла вышла.

Она держалась высокомерно, недоверчиво и враждебно. Смотрела на меня странным жестким взглядом и слушала молча.

Все было совсем не так, как я воображала. Может, потому, что мне никак не удавалось найти тот тон, тон участливого понимания. Я была ужасно скованна: от этого ее молчания, этого холодного и уверенного взгляда у меня слова застревали в горле. В общем, жалкая получилась картина.

Я хотела, пыталась сказать, что она не должна видеть во мне врага. Я пришла не затем, чтобы ее оскорбить... или устроить сцену ревности... или умолять оставить моего мужа в покое... Нет, я хотела, чтобы она почувствовала, что меня ей бояться нечего... Я готова простить... войти в ее положение. Мне ни к чему ненависть, обиды... Но она перебила меня, сухо заметив, что не понимает, о чем я говорю. Мой муж? Да, она с ним знакома; да, они иногда встречались у общих друзей... и только... И ничего больше. Ничего.

Короче говоря, она все отрицала. И говорила так уверенно, так спокойно, так убедительно, что я от смущения не знала куда глаза девать. Я уже начала верить, что совершила грубейшую ошибку, приняла какие-то смутные подозрения за реальность. И начала что-то лепетать; она стала менее надменной, произнесла даже какие-то ободряющие слова, чем еще больше меня смутила и растревожила. Мне хотелось плакать от напряжения и сильного волнения, которые я испытала при мысли, что, может, я и впрямь ошиблась. Кончилось тем, что я извинилась перед ней и пошла к выходу, натыкаясь на дверные косяки.

По лестнице я спускалась как пьяная. Значит, ничего? Значит, все неправда? И я зря себя терзала из-за всяких видений? Мне казалось, что я заново рождаюсь на свет. Правда, было страшно поверить этому окончательно.

В подъезд вошел мужчина. Я замерла, похолодела. Это был мой муж.

Он прошел мимо, не взглянув на меня. Он меня не видел. Я затаила дыхание, вдавившись в стенку в темном углу. Потом выбежала на улицу.

Машину я вела словно пьяная; и сразу же рядом со мной появилась Ирис.

— Видела? — спросила она.— Вот это настоящая женщина. А ты? Ничему-то ты не научилась...

И она стала напевать, глядя в зеркальце и прижав увешанную драгоценностями руку к груди. Потом вдруг Ирис поскучнела, чего-то испугалась.

— Ах этот гнусный приставала! — воскликнула она и исчезла.

И верно. вдоль обочины бежал со своими львами Отшельник. Он смотрел на меня грозно горящими глазами и что-то кричал... Долго кричал...

Я нажала на педаль акселератора, и опять в зеркальце на мгновение мелькнул зад Ирис. Может быть, она уселась за моей спиной? До меня снова донесся ее голос, но сразу же и зад, и голос исчезли.

У меня кружилась голова. Я остановила машину в открытом поле. Вышла. Накрапывал дождь, и я прошлась немного по уже мокрой дороге. Тут я услышала, что меня кто-то догоняет. Я узнала его по голосу: это был Казанова. Он снова стал уверять меня, что я исключительная, необыкновенная женщина; что мой муж никогда меня не понимал, что мужчина моей жизни — другой и он скоро придет... Вдали я увидела Отшельника, бежавшего мне навстречу со своими двумя львами и с грозно поднятой рукой. Чтобы спрятаться от него, я снова села в машину. Но мне сразу же пришлось затормозить: на капоте лежала в языках пламени юная Святая и смотрела на меня все тем же восторженным взглядом, в котором были и страдание, и блаженство...

Потом и Святая исчезла. На некоторое время в зеркальце остался только отсвет пламени, озарившего машину. Я в полном отчаянии вцепилась в баранку, а у меня за спиной скалился Олаф, оскорбляя и высмеивая меня...

Дождь полил как из ведра. Вдруг на пустынной и серой от потоков воды дороге я заметила большой зонт, двигавшийся, казалось, сам по себе. Под зонтом шли, тесно прижавшись друг к другу, двое детишек с раскрасневшимися мордашками, наполовину скрытыми остроконечными капюшонами непромокаемых плащей.

Я восприняла их как спасение. Остановила машину и посадила их. Они вскарабкались на заднее сиденье, как два щеночка, и, оробев, какое-то время сидели молча.

Китаец

Но вскоре дети освоились и стали отвечать на мои вопросы. Они шли в школу из ближайшей деревни. Дети вытащили из ранца несколько книжек и тетрадей, чтобы показать мне. Там был сборник сказок: «Красная Шапочка», «Спящая красавица»... Сказки моего детства, сказки, которые мне рассказывал Дедушка.

Потом они начали смеяться и баловаться; затеяли игру, в которой были и Волк, и Чудище, и Принцесса... Эти сказочные персонажи так органично переплелись в детском воображении, что казалось, будто они тоже едут с нами в машине... Я остановилась у домов, среди которых была и школа. Но ливень был такой сильный, что мне пришлось выйти из машины и проводить домой детей до порога. Потом я вместе с ними вошла в маленькую деревенскую школу.

Было еще рано, да и лило так, что ни учительница, ни другие ученики еще не пришли, и класс был пуст. Мои ребятишки почти тотчас куда-то исчезли, смеясь и балуясь, а я решила подождать, когда дождь поутихнет.

Втиснулась боком в одну из парт и стала разглядывать доску, плакаты с цветными картинками, чернильницы, скамеечку у кафедры... Вдруг дверь

отворилась, и вместо школьного служителя вошел Китаец. Дедушкин Китаец.

С глубоким и почтительным поклоном он, как всегда, улыбнулся и пропустил вперед Дедушку. Да-да, именно Дедушку, который с ухмылкой уселся за кафедрой и стал смотреть на меня с прищуром, насмешливо...

Он заговорил со мной так, как говорил когда-то, то ли ласково, то ли с иронией. Дед показался мне этаким духом-нечестивцем, насмехающимся над всем и вся. И если раньше мне даже и в голову не приходило делиться своими переживаниями с Ирис, Святой и тем более с Отшельником и всеми остальными, то при Дедушке я расслабилась, и мне захотелось излить перед ним душу...

Я сказала, что больше не могу, что все надо мной насмехаются — Ирис, Казанова, Святая, в общем — все. Они тянут меня в разные, совершенно противоположные стороны, и я уже не знаю, кого из них слушать, куда идти, что делать в этой жизни... Да, я больше не знаю, что хорошо и что плохо, что правильно, а что неправильно...

Когда я сказала «хорошо или плохо, правильно или неправильно», Дед ухмыльнулся еще шире и закурил сигару. Желтый Китаец тоже хихикнул. Но я чувствовала, что нахожусь наконец среди родных, и продолжала.

— Почему,— спрашивала я,— Бог не говорит прямо со мной, а направляет ко мне своих неискренних и лживых посланцев? Я должна спастись, вырваться из этого лабиринта; и только Его голос, голос Истины может помочь мне... Имею я наконец право знать...

В сущности, я была не такой женщиной, как другие. Я была одарена тем, чего не было у других. Видела и чувствовала то, чего никто не видит и не чувствует. Так почему же, почему мне не дано поговорить непосредственно с носителем Истины? Я ждала, что Дед рассмеется мне в лицо. Но он отнесся к моему вопросу очень серьезно.

— Говорить с самим Богом?.. А почему бы и нет?.. Конечно. Но как? Для этого тебе нужно установить с ним контакт, то есть нужно, чтобы он принял человеческий, понятный тебе облик и изъяснялся по-человечески... В противном случае что ты сможешь понять?

Увидеть Бога?.. Нет, наверное, Дедушка все-таки опять подтрунивает надо мной. Но он говорил очень серьезно. Да и слова его были вполне разумными. Значит, я все-таки могу Его увидеть?..

Дедушка снова кивнул. Но спросил, каким я хочу его видеть? В общем, каким он должен явиться мне, чтобы не напугать меня? В тунике?.. Или в современном платье?..

Я все же не могла понять, что это — злая шутка или нет? Но слова его меня заворожили, мне захотелось ответить так, будто я верю ему. В сущности, я действительно ему поверила. Даже сердце у меня забилось сильнее. О, как же оно забилось!

— Ладно,— сказал Дедушка,— я позабочусь об этом. Ты права: единственный способ получить надежный ориентир в жизни — это обратиться прямо к самой Высшей Истине. Я помогу тебе. Бог придет. Завтра. Завтра вечером. К тебе. Как прихожу я, или Ирис, или твоя поджаренная Святая. Приготовь все. Жди Его. Он явится тебе в привычном для тебя человеческом обличье. И в одеяниях, которые тебя не испугают. Завтра вечером.

Я хотела задать ему еще множество вопросов, но он ушел. А я осталась, так и не зная, верить ему или нет и как мне себя вести.

Утопленница

Время шло, и я все больше себя убеждала, что Дедушка сдержит свое обещание. Я была в ужасно возбужденном состоянии. Начинала что-нибудь делать и тут же бросала, бралась за что-то другое... Три или четыре раза выходила из дома без всякой надобности; сто раз пыталась навести порядок в комнатах. Начищала все, что подворачивалось под руку; купила цветы

и расставила их повсюду. Я даже свечи купила для моих двух канделябров. Но, едва успев зажечь их, сразу погасила: слишком по-детски было бы встречать Бога так, словно он пришел в церковь.

Я два или три раза переоделась. И прическу тоже меняла. Меня одолевали сомнения: что лучше — простое, скромное платье и такая же прическа? Или нужен более официальный прием, каким обычно удостаивают важных гостей? Наконец я остановилась на золотой середине: черное элегантное строгое платье, никаких драгоценностей, только к поясу приколола цветок.

А главное — я хотела остаться совершенно одна. Отпустила прислугу и, запершись в доме и отключив телефон, стала ждать.

Наступили самые ужасные часы. Дело было вечером, улицы почти совсем опустели. В доме царила полная тишина. Время для меня остановилось, а мое тревожное ожидание все росло. Теперь я уже была уверена, что Он придет. Придет, и думать нечего. И вдруг я задрожала от страха: кто-то позвонил у дверей. Сняв туфли, я на цыпочках пошла посмотреть в глазок. Это был Маркетта, черт бы его побрал. Я замерла в молчании, хотя Маркетта, уверенный, что я дома, все звонил и звонил.

Наконец он ушел.

Подъезд заперли, так что никто уже не мог к нам зайти.

Я выглянула в окно: полутемная улица была пустынна. Откуда-то издалека доносился звук шагов редких прохожих, иногда проезжали машины. Я чувствовала себя все более одинокой, мне было очень страшно.

Я просидела в кресле до часу ночи. Когда пробило полночь, на какой-то миг надежда вновь вернулась ко мне, но я сразу же подумала, что связывать двенадцать ударов с появлением внеземных сил по-детски наивно. И действительно, ничего не произошло, и никого я не увидела. Теперь я уже окончательно поняла, что Дедушка опять посмеялся надо мной. Посмеялся еще более жестоко, более подло. По сравнению с его ложью обманы Ирис были просто безобидными фантазиями. Вместе с уверенностью, что Он не придет ни этим вечером, ни вообще, во мне росла смертельная, леденящая душу печаль. Итак, никакой надежды на спасение больше нет.

Я попала в лабиринт и должна там остаться. Безумный страх охватил меня. И усталость, и странное обморочное состояние...

Я погасила свет, пошла в свою комнату и начала медленно раздеваться.

И вдруг, стоя у кровати, я увидела женскую фигуру — какую-то бледную девушку в испачканной грязью одежде, с которой стекала мутная вода; ее мокрые волосы прилипли к лицу, а в водянистых глазах застыла нечеловеческая, невыразимая печаль. Достаточно было взглянуть в эти глаза, чтобы испытать страшную тоску.

Сразу я ее не узнала. Мы с ней ни разу не виделись с того самого времени, с тех пор, когда нам обеим было по семнадцать. Из-за несчастной любви она бросилась в реку. Это была самая близкая моя подруга, и звали ее Лаура. Помню, когда пришли и сказали, что она утопилась, я не могла поверить. Мы ведь виделись только два дня назад, а накануне вечером разговаривали по телефону и должны были встретиться... Лаура мертва, покончила с собой. Не могу этому поверить. Не верю. Картина похорон навсегда врезалась мне в память, как сон, как дурной сон, нереальный и мучительный. Я не хотела видеть ее на смертном одре. Вытащить из реки ее удалось лишь через два дня, и в морг пустили только родных и самых близких друзей.

Помню катафалк. Хоронили без священников, так как Лаура была самоубийцей; цветы, вход на кладбище... День был такой лучезарный, а она — там...

Лаура обратилась ко мне. Говорила она с расстановкой, бесцветным, унылым голосом. Сказала, что все неправда: там, за чертой, сплошной туман, серость и одиночество. Уныние и печаль, без голосов, без связей с остальными; каждый слоняется без всякой цели, без надежды... Бог? Да

она и слыхом не слыхала о его реальном существовании; никто никогда о нем и не упоминал; никто ничего о нем не ведал... Бога нет... Нет его...

Она исчезла очень быстро: мне показалось, что в комнате все застыло, как в холодильнике, у меня даже зубы стучали...

Осада

Они продвигались неторопливо. Иногда я видела, как сверкает среди кустов их оружие. Ночью свет костров разрывал лесную темень. Значит, это не сон. Они действительно высадились на берег и теперь широким кольцом окружают мой дом.

Становилось все очевиднее, что осада ведется против меня. Однажды вечером, на закате, я увидела, как один из них бешеным галопом несется к нашей вилле. Вдруг он резко осадил коня перед самым садом, посмотрел на дом, огляделся по сторонам, долго вглядывался в меня и с коротким гортанным криком умчался в лес на такой же бешеной скорости, на какой и появился.

Я обмерла, впервые разглядев одного из них с такого близкого расстояния. Вид его был поистине ужасен.

Даже конь его был больше похож на какого-то свирепого зверя, чем на тех лошадей, которых я всегда знала, вздыбленный, с горящими глазами, полный безудержной дикой силы. Мысль о том, что было бы, окажись я в руках этих людей, завладела мной и уже больше не отпускала. По мере того как их кольцо неумолимо сжималось вокруг меня, она становилась все неотступнее.

Я перестала спать по ночам и лежала с сильно бьющимся сердцем, сжавшись в комочек под одеялом и напряженно прислушиваясь. Порой до меня доносились их голоса, их песни, похожие на предсмертные вопли. Наконец мне показалось, что я слышу глухой, зловещий, настойчивый гул, идущий из-под земли, словно кто-то неустанно вел подкоп в направлении моего дома.

Может, они рыли туннель, чтобы внезапно появиться у нас в саду. Или хотели заминировать дом, начав с фундамента...

Мои подозрения оказались обоснованными. Первая трещина поползла по стене кухни. Еще одну я нашла как-то утром на потолке ванной комнаты. А гул все нарастал; теперь я его слышала даже днем.

Они уже были метрах в пятидесяти от дома.

Конец

В тот вечер мой муж ушел.

Против обыкновения, он явился к ужину. За ужином мы встречались редко. Уже давно. Ели молча, и от этого молчания у меня тревожно сжималось сердце.

Я заметила, как он быстро вскидывает на меня глаза. Лицо у него было напряженное, и я смутно чувствовала, что надвигается какая-то серьезная неприятность.

Мы встали из-за стола; я включила телевизор.

Муж не мог усидеть на месте. Он вскакивал, ходил по комнате, снова садился. Когда я обращалась к нему, он отвечал подчеркнуто вежливо, чуть ли не ласково. И это испугало меня еще больше. К тому же сквозь голоса и звуки, доносившиеся из телевизора, я отчетливо слышала глухой и зловещий гул из туннеля; настолько отчетливо, что было просто непонятно, как это муж его не замечает.

Наконец он сказал, что очень устал и хочет отдохнуть. Даже врач ему это посоветовал... Ему нужно какое-то время отдохнуть, побыть одному...

На последнем слове он почему-то запнулся, у него вдруг не выдержали

нервы: резким движением он крутанул ручку телевизора, и голоса смолкли; на голубоватом экране осталось только изображение — замелькали беззвучные и какие-то нереальные кадры на фоне нашего молчания.

Потом так, словно вместо меня заговорил кто-то другой, я заметила, что он, конечно, уедет не один, а отправится отдыхать с той женщиной, со своей любовницей. Сказала, что уже давно все знаю, что собственными глазами видела, как он к ней входил...

Муж не отрицал, но его вежливого и ласкового тона сразу как не бывало, взгляд стал резким и холодным. По-видимому, он ждал любого объяснения и был готов к защите.

Попросил извинить его. Он, видите ли, думал, что пожить какое-то время врозь, разойтись, будет полезно для нас обоих: мы сможем собраться с мыслями, лучше разобраться в некоторых вещах.

Я почувствовала, что земля уходит у меня из-под ног. Он произнес слово, которого я так долго с ужасом ждала: «разойтись». Ну вот, теперь оно прозвучало. Не попутешествовать с подругой, как я, обманывая себя, подумала в первое мгновение, а именно разойтись...

Мое лицо его испугало. Может, он решил, что я сейчас упаду в обморок, и поэтому стал что-то путано объяснять, протестовать, убеждать меня, доказывая, что он вовсе не собирался уходить навсегда, а хочет на какое-то время уехать... отключиться... положить конец этой двойной жизни, которую он вынужден вести и которую больше невозможно терпеть... Короче говоря, как-то покончить с этой невыносимой ситуацией... Но все еще поправимо...

Чем больше он говорил, тем хуже мне становилось, ибо единственной вытекавшей из его слов непреложностью было то, что он не может оставить любовницу... По отношению ко мне, да — нежность, сострадание, угрызения совести; а с той, другой — глубокое взаимопонимание; оно как неодолимая преграда уже отделяло меня от них...

Муж ушел в тот же вечер. Я слышала, как он укладывал у себя чемодан; слышала, как он вышел из дома, даже не заглянув ко мне попрощаться. Наверняка у него просто не хватило смелости.

На голубоватом экране продолжали беззвучно мелькать кадры. А глухой гул в туннеле все нарастал, все нарастал. Сейчас он слышался прямо под полом. Все это время я неподвижно сидела в кресле; теперь я встала и выглянула наружу.

Да, это были они. Уже метрах в пятидесяти от дома. Там, за кустами, их было много. Они устанавливали какие-то странные военные приспособления, сделанные наполовину из дерева, наполовину из железа; и рыли широкий ров вокруг дома, чтобы я не могла убежать...

В доме никого не было. Даже Фортуната куда-то ушла. Итак, я осталась одна. Одна на всю жизнь. Я прекрасно понимала, что муж никогда больше не вернется. Все кончено. Никого... ничего...

Я бродила по дому. В спальне был ужасный беспорядок. Это муж отбирал вещи, чтобы взять с собой. Повсюду были разбросаны его пиджаки, рубашки, всякие мелочи. Последние штрихи совместной жизни, окончившейся навсегда. Конечно, в скором времени он пришлет кого-нибудь за оставшимися личными вещами, и в доме от него не останется ни следа. Я навела порядок в комнате, ощущая запах его белья. Пиджаки еще хранили форму его тела.

Потом снова выглянула в окно. Повсюду горели костры.

Слышались до крайности возбужденные голоса и дикие выкрики.

«Значит, сегодня ночью»,— сказала я себе. Нет, живой им в руки я не дамся. Лучше умереть. Да и что мне, собственно, делать здесь, в этом мире?

Все было обманом: Ирис, Сузи, Святая, Казанова... Миражи, тянувшие меня то туда, то сюда, в разные, противоположные стороны; они тоже, все вместе, вели свою осаду и были не менее жестокими, чем вон те воины, приплывшие по морю со своими дикими конями.

Я оказалась в безвыходном лабиринте, без всякой надежды хоть на какое-то отдаленное будущее. Пожалуй, единственную правду я узнала от

Лауры, моей подруги-самоубийцы: там, по ту сторону, тоже нет ничего. Ничего, кроме серой тоски. Уничтожить себя — вот единственный выход. Да, именно так. Уничтожить себя — разве это не значит уничтожить клубок неразрешимых проблем? Найти единственный выход из лабиринта?

Покончить с собой... Какое чувство отдохновения, какое облегчение давала мне эта мысль. Она медленно созревала во мне, как какое-то чудесное растение. Этот соблазн я испытывала и раньше — например, когда узнала, что у меня нет отца, или когда окончательно убедилась в измене мужа. Да, соблазн был давний, и теперь он снова во весь голос заявил о себе, требуя неизбежных действий.

Я закрыла и забаррикадировала все окна, придвинув к ним мебель. Подтащила из кухни большой шкаф и приставила его к двери, чтобы загородить вход. И между делом отвернула газовый кран.

Но прежде чем запереть входную дверь, я еще раз выглянула в сад. Со всех сторон сыпались стрелы с горящим оперением, выпущенные из тех самых метательных приспособлений. Я видела, как в свете факелов колышутся знамена, видела пеших и конных врагов, выстроившихся в боевые порядки.

Все кошки сбежали. Остался только один старый слепой кот, который, почуяв меня, поднялся на задние лапы.

Я не хотела оставлять кота в саду: ведь его сразу затопчут кони. Я наклонилась, взяла кота на руки и, разгибаясь, вдруг увидела над головой какой-то свет. Я подняла глаза, опасаясь новой атаки. Да так и застыла затаив дыхание.

Ко мне спускался огромный монгольфьер. Монгольфьер, украшенный множеством флажков и гирляндами цветных фонариков. Из корзины мне подавали какие-то знаки. Воздушный шар, покачиваясь, медленно снизился, и на газон прямо передо мной упала веревочная лестница.

Только тогда я увидела, что в корзине шара сидит мой Дедушка, а рядом с ним — красивая пышнотелая женщина в наряде шансонетки. Дедушкина певичка, его пресловутая любовь...

Дед знаками показал мне, чтобы я поторопилась. Нельзя было терять время. Я бросилась к шару, вскарабкалась по лесенке и в мгновение ока была в корзине рядом с Дедом.

Потом огромный шар легко-легко стал подниматься, взмыл над крышей, над кронами пиний, под которыми носились галопом мои враги, и свободно поплыл в воздухе.

Ухватившись за край корзины, я как зачарованная смотрела вниз. На дома, пинии, улицы, людей — все такое маленькое, словно детские игрушки. Вот мне уже трудно различить свой дом среди остальных строений.

— Ты уже не узнаешь собственного дома, верно? — спросил меня Дедушка с улыбкой. Он покусывал сигару и смотрел на меня полными иронии глазами.— Да вон же он. Вон, видишь? А тот человечек в игрушечном автомобильчике... твой муж... Ну и что он собой представляет, потвоему, а? Кретинка...

Дедушкина красавица весело, от души смеялась. Я тоже вдруг рассмеялась. И сама этому удивилась.

Я смотрела на них, почти позабыв о картине, расстилавшейся под нами.

Было заметно, что им хорошо вместе. Шансонетка жевала шоколадные конфеты и мне их протянула — просто, по-дружески. Угостила она и Дедушку, который стал есть конфеты с детской жадностью. Потом, ничуть меня не стесняясь, она крепко поцеловала Деда.

Я с удивлением ощутила в себе все возрастающую раскрепощенность, спокойную радость.

И снова стала смотреть вниз; все сделалось еще меньше, еще отдаленнее...

— Куда мы? — спросила я.— Мы больше не вернемся на землю, домой?..

— Конечно, вернемся. Когда захочешь... Я обычно всегда возвращался. И тоже — домой... Да, всегда возвращаешься... Но мир так велик, и столько в нем надо увидеть... сделать... Правда, радость моя?

Слово «радость» относилось, конечно, не ко мне; он обращался к своей спутнице, хитровато и даже как-то похотливо подмигивая и то и дело похлопывал ее по бедру. Красавица звонко и счастливо расхохоталась и стала напевать одну из своих песенок, пользовавшихся когда-то таким успехом. А мне казалось, что это поет Ирис, на которую красавица действительно очень смахивала. Но это была не Ирис, это была живая женщина во плоти с длинными ногами в туго натянутых черных сетчатых чулках, с круглым пышным задом, едва прикрытым кружевной оборкой ее «tutu» [1].

Мы поднялись так высоко, что мимо нас уже проплывали хлопья облачков. Внизу, насколько хватал глаз, простиралось море, а заросший пиниями берег изогнулся огромным луком. Я тоже запела; запел даже Дедушка, но таким грубым, как у пьяного, голосом и так фальшиво, что мы втроем расхохотались, как сумасшедшие...

Вот мое приближающееся лицо в зеркале гостиной. Я еще продолжаю напевать ту старую кафешантанную песенку 1890 года, но зеркало отражает мое сегодняшнее, обычное лицо, на которое я теперь смотрю так удивленно, словно увидела его впервые.

Мне захотелось задать вопрос: почему я столько времени терпела себя, такую некрасивую?.. Моя замысловатая прическа вдруг показалась мне нелепой, и я снова рассмеялась — совсем как в монгольфьере. Я растрепала себе волосы, энергично провела руками по лицу, чтобы убрать косметику. Я даже протерла лицо носовым платком. И оставшиеся на нем желто-розово-черные разводы вызвали у меня в душе чуть ли не чувство сострадания. Ну конечно же, так гораздо лучше: мое настоящее лицо в общем-то вполне еще ничего... Ничего, ничего... Не лучше и не хуже, чем у других, да, впрочем, мне это совершенно безразлично...

Я слышала, как Фортуната возится в кухне. В доме спокойно, все залито светом... Мой муж? Он что, действительно ушел?.. Странно... Меня это уже не приводило, как прежде, в ужас. Да, я стала спокойнее, безмятежнее... И муж мне уже не казался единственно необходимым, незаменимым человеком.

Все как бы отстранилось от меня, хотя и осталось таким же дорогим, даже, в известном смысле, еще более дорогим, чем прежде, но уже от меня не зависящим...

Я выглянула в окно. Кругом было тихо, зелено и неподвижно, как на миниатюре. Следы осады исчезли: исчезли враги, их кони, костры. Какое ясное, безмятежное утро... Кошки, все те же мои кошки, смотрели на меня из кустов и с газона в молчаливом ожидании...

Я подняла голову. И там, наверху, увидела неподвижно повисший в воздухе монгольфьер с едва различимыми черными фигурками в корзине.

Мне даже показалось, что я еще слышу доносящуюся оттуда песенку 1890 года...

Веревочная лестница болталась в пустоте как приглашение, как неизбывный дар...

«Джульетта» — сновиденческий мир Феллини

Как видно из предисловия к повести, даже давний друг Феллини — драматург и кинокритик Туллио Кезич был удивлен выходу в свет повести «Джульетта», которую великий режиссер бережно хранил долгие годы и не показал человеку, сотрудничавшему с ним и редактировавшему книгу о работе над фильмом «Джульетта и духи».

Как полагает Кезич, «Джульетта» представляет собой первый вариант сюжета к фильму «Джульетта и духи» (1985), где Феллини в «искаженных», «раздутых» и «окарикатуренных» образах воплотил персонажи, окружавшие в то время режиссера, с их нравами и привычками, тревогами и проблемами.

Почему же Феллини так дорожил своей «Джульеттой», почему он не забыл о ней, а сохранил и решил издать отдельной книжечкой? Потому ли, что считал слишком важными и значительными проблемы, поставленные в ней и воплощен-

[1] Tutu — балетная пачка *(франц.)*.

ные затем в фильме, или потому, что надежды, возлагавшиеся им на фильм «Джульетта и духи», не сбылись, ибо и зрители, и кинокритики оценили этот фильм как неудачу, и «Джульетта» стала для Феллини, словно любимое, но неудачливое дитя, еще милее и дороже? Просто ли это «запоздалая издевка» над Кезичем и другими ближайшими друзьями и сотрудниками, или есть в этом какой-то иной, более важный и глубокий смысл?

Мне кажется, второй вариант правдоподобнее по ряду причин.

Хотя Кезич и пытается доказать, что фильм никак не был связан с Джульеттой Мазиной, приводя в доказательство ее же мнение, тем не менее, я полагаю, что этот фильм, как и многие другие, начиная с «Дороги» и «Ночей Кабирии» вплоть до «Джинджер и Фред», Феллини задумывал и пытался реализовать, представляя в главной роли свою жену и любимую актрису — Джульетту. В давней беседе с Кезичем Феллини признался: «Фильм родился как фильм о Джульетте и для Джульетты. Мы его вынашивали очень долго — еще со времени «Дороги». Больше, чем простым желанием поставить еще один фильм с Джульеттой, я руководствовался интуицией; я чувствовал, что мое намерение использовать кино как инструмент, способный проникнуть сквозь оболочку реального, лучше всех способна осуществить Джульетта».

Разумеется, Феллини не «списывал» образ «Джульетты» со своей жены. Естественно, она не могла быть прототипом недалекой, простодушной, даже в чем-то примитивной, робкой и закомплексованной Джульетты из повести и фильма. Но как талантливый режиссер и самый близкий Джульетте человек Феллини понимал, что никто из известных ему актрис не сможет лучше Мазины сыграть роль Джульетты — достоверность персонажа могла родиться как раз из их почти полной несовместимости и несходства, а актерская удача при исполнении столь трудной роли, как признала сама Мазина,— «из подсознательной самозащиты против того, чем я могла бы стать, не будь у меня такого характера». В этом Джульетта Мазина была похожа на своего мужа — Феллини, а Феллини — на нее. Ведь не случайно самый выдержанный в стилистическом отношении фильм «Казанова Федерико Феллини» родился из непримиримой ненависти Феллини к авантюристу Казанове и к головокружительной «пустоте» его богатой однообразными приключениями жизни.

А вот с чем нельзя не согласиться, так это с еще одним утверждением Мазины, приведенным Кезичем. «В сущности, все персонажи, которых я играла,— не Джульетта Мазина, а по большей части сам Федерико. Кабирия — это Федерико. И «Дорогу» не понять, не догадавшись, что Джельсомина, Дзампано и Матто — один и тот же человек. Конечно, местами можно найти что-то от меня и от других, но по сути дела все персонажи Федерико — это его автопортреты». Феллини вкладывал себя, свою душу, в создававшиеся им образы. В этом смысле все его ленты — подлинно «авторские»: они являются воплощением его чувств, идей, созерцаний и размышлений. Видимо, не случайно, сотворенные им фильмы представлялись Феллини чем-то единым целым. «Мне кажется, что я всегда снимал один и тот же фильм; речь идет о зрительных образах, самом изображении, и только о них, их я снимал, используя один и тот же материал, но, возможно, каждый раз руководствуясь иной точкой зрения».

Один из наших критиков обвинял коллег в том, что они «очень уж простодушно верят уклончивым или шутливым фразам Феллини по поводу его воспоминаний. Почему-то людям не приходит в голову, что тем самым мастер просто брал ответственность на себя. Дескать, это всего лишь мой личный опыт, моя вина, мои воспоминания...». Надо ли напоминать этому критику, что в каждой шутке и даже в «уклончивой фразе» есть доля истины, особенно, если «шутит» такой мастер, как Феллини? А если напомнить еще и о том, что для Феллини единственной ответственностью была ответственность «избегать приблизительности, являющейся самым прямым порождением невежества и глупости», то станет ясно, что нам следует все-таки «простодушно верить» словам Феллини, даже если он острит, шутит и дает уклончивые ответы, а не критику, считающему, что утверждения, основанные на высказываниях великого режиссера о том, что его фильм населяют монстры и что он воплощает в своих работах автобиографию, есть «концепции, отрицающие эстетику Феллини». Правда, Феллини не считал воспоминания и факты автобиографии главным в своих фильмах. «Главное в моих картинах вовсе не воспоминания. Утверждать, будто мои фильмы автобиографичны, значит походя все перечеркнуть, ограничиться слишком поверхностными оценками. Ведь я почти все себе выдумал — детство, и черты характера, и ностальгию, и сновидения, и воспоминания,— выдумал, чтобы было о чем рассказывать. От анекдота, от автобиографии в моих картинах нет ничего... Любой фильм для меня — кусок моей жизни, я не делаю различия между жизнью и работой; работа — это форма, образ жизни». С этим нельзя

не согласиться, творчество художника — не биография и не автобиография, а самораскрытие, самореализация, включающая в себя как использование собственного жизненного опыта, так и творческого воображения, фантазии. Поэтому на вопрос: «Ну где вы только находите всех этих типов?» — Феллини отвечал: «Я просто их вижу. По-моему, достаточно лишь оглянуться вокруг или посмотреться в зеркало, чтобы убедиться, что тебя окружают смешные, ужасающие, деформированные, гримасничающие, растерянные лица. Это наши лица, лица из жизни». Но ни эти «смешные, ужасающие, деформированные лица», ни использование в фильмах воспоминаний и фактов автобиографии нисколько не отрицают эстетику Феллини, наоборот, они лишний раз подтверждают, что художественное творчество, в данном случае творчество Феллини, есть сложнейший синтез сознательного и бессознательного, индивидуального и социального, реального и фантастического, логического и интуитивного. Согласно Феллини, «художественные произведения есть не что иное, как ониричеcкая [1] деятельность человечества», посредством которой художник выражает и раскрывает содержание коллективного бессознательного, пробиваясь от подсознания к сознанию, от хаоса к космосу, от энтропии к порядку, от смутного и неуловимого к ясно выраженному, определенному и законченному.

Возвращаясь к «Джульетте», зададимся снова вопросом: почему Феллини в конце своей жизни решил опубликовать именно этот «сценарий»? Я полагаю, что следует согласиться с предположением Кезича о том, что это было проявлением нежности к фильму, который стал источником разногласий, споров и разрывов между участниками съемок и был неблагожелательно принят зрителями и критиками, хотя именно в нем поставлено столько личных проблем и в таком ключе, что с этим фильмом может сравниться разве что «Восемь с половиной». Недаром некоторые зрители и критики называли «Джульетту и духи» «женским вариантом» фильма «Восемь с половиной». Что касается повести «Джульетта», которую можно считать первым вариантом сюжета картины, то ее ценность состоит прежде всего в ее несомненных литературных достоинствах, кроме того, благодаря знакомству с ней читатель лучше поймет намерения Феллини, его важные и сокровенные замыслы, а также связанные с кинематографическим воплощением этого замысла достижения и неудачи.

Читатель, даже если он и не видел фильма «Джульетта и духи», может ознакомиться с тем, как великий мастер трансформирует в своем творчестве психоаналитические идеи Юнга и, конкретно, его идеи, касающиеся брака как «психологического отношения».

Этот сюжет, возможно как никакой другой, позволяет также прозреть гениальную интуицию Феллини, проникающую в сложный и почти не поддающийся мужскому пониманию и мужской интерпретации мир женщин — мир женской психологии, мир, не подчиняющийся обычной логике, зато постигающий такие глубины и такие нюансы, которые, кажется, просто недоступны мужскому сознанию.

И, наконец, следует иметь в виду, что именно в «Джульетте» Феллини поставил, пожалуй, впервые в столь изящной и утонченной форме и вместе с тем так глубоко вопрос о подлинном освобождении, эмансипации женщины, закабаленной тысячелетними предрассудками западной и восточной культуры и цивилизации.

В Италии проблема брака по сей день остается весьма острой и злободневной темой — до сих пор супруги, не любящие друг друга и ставшие чужими, не имеют права на развод. Сколько раз проблема развода, а также связанная с браком и женским вопросом проблема аборта становились темой острых общенациональных дискуссий, но до сих пор они не получили разрешения.

Намерение Феллини и в повести и в фильме, по его собственным словам, состояло в том, чтобы «возвратить женщине ее подлинную независимость, ее бесспорное и неотъемлемое достоинство. Свободный мужчина не может отказывать в этом свободной женщине. Женщина не должна быть ни мадонной, ни орудием наслаждения и еще меньше — служанкой... это проблема, которая всех касается, откладывать ее рассмотрение тщетно и вредно. Независимость женщины — это тема будущих лет... независимость женщины — дело, за которое должны бороться и женщины и мужчины».

Повесть начинается с фразы: «Я никогда не выносила своего лица в зеркале».

Известно, что зеркалу всегда приписывалась магическая сила, с ним связаны многие поверья и приметы (когда кто-то умирает, зеркала в этом доме завешиваются, чтобы покойник не мог в них смотреться; зеркало разбить — жди несчастья; тяга к зеркалу грозит болезнью и даже смертью).

Однако в художественном творчестве с зеркалом связаны и чисто техничес-

[1] Сновидческая, подсознательная.

кие моменты (создание автопортретов, роспись потолков и т. д.), новые, совершенно иные миры («Алиса в Зазеркалье».)

Феллини первой фразой вводит читателя в свое «зазеркалье», в мир, полный чудесных и страшных метаморфоз — мир подсознания, населенный злыми и добрыми духами, жуткими видениями, таинственными внутренними и внешними «пейзажами», ожиданиями чуда и катастрофы, в мир, где реальное сливается с фантастическим, чудовищные фантазии — с эротическими переживаниями.

Он сам признавался, что, создавая повесть и фильм, исходил из учения Юнга, в частности, из идей его книги «Проблемы души нашего времени», которую внимательно изучал и высоко ценил. В этой книге Юнга есть глава «Брак как психологическое отношение», где дается глубокое психоаналитическое истолкование субъективным и объективным данностям брачных отношений.

Феллини исходил из утверждения Юнга о том, что брак как психологическое отношение является необычайно сложным образованием, в котором многое определяется как сознательными, так и бессознательными мотивами: довольно часто вступающие в брак молодые люди оказываются малоподготовленными для этого — им недостает познания другого и самих себя; чем больше доля бессознательного, тем менее возможен свободный выбор — влюбленность ощущается как веление судьбы.

И хотя наилучшим, согласно Юнгу, является выбор партнера на основе бессознательных, инстинктивных мотиваций, «брак редко, вернее сказать, вообще никогда не развивается гладко и без кризисов индивидуальных отношений. Становление сознания без боли не бывает». Особенно это относится ко второй половине жизни, когда увлечение превращается в обязанность, желание — в долг. Познание самих себя и смысла собственной жизни достигается ценой сильнейших душевных потрясений.

Здесь особенно важна открытая Юнгом диалектика «поглощенного» и «поглощающего». Менее развитая личность попадает в плен своих переживаний, «она как бы становится поглощенной более сложной личностью, кроме нее она ничего не видит. Жена, которая духовно целиком поглощена своим мужем, и муж, полностью эмоционально поглощенный своей женой,— это вполне обычное явление... Поглощенный, по сути, находится целиком внутри брака. Он безраздельно обращен к другому, для него вовне не существует никаких серьезных обязанностей и никаких связывающих интересов». Что касается «поглощающего», то с ним ситуация складывается еще сложнее: поглощая и подчиняя себе другого человека, «окружая» его целиком, он сам стремится быть «окруженным» и в конце концов начинает чувствовать себя как бы вне брака. В нем пробуждается желание найти единство и цельность, утраченные им в браке. Если он не находит их в самом себе, то его разочарование может окончиться катастрофой.

Джульетта у Феллини — пример «поглощенного» человека; родители были для нее предметом поклонения и восхищения: мать — королева и императрица, отец — дуче и Юлий Цезарь. А муж для нее был абсолютно всем: «Ведь это мой муж увез меня к себе, дал мне мой дом, любил и опекал меня, дал мне свое имя... На всю жизнь он должен был остаться моей любовью, моей опорой, мужем, отцом, вообще — всем... Потому что для меня брак — это когда я целиком принадлежу ему, а он целиком принадлежит мне, он мой, только мой, навсегда». Джульетта была полностью «поглощена» своим мужем, жила им, его интересами, думала только о нем, любила его одного, а свободное время коротала заботами о бездомных котах.

Феллини мастерски вводит впечатлительную, склонную к фантазиям Джульетту в «новые миры», в том числе в мир экстрасенса Бишмы, «знакомящего» ее, как помнит читатель, с Джакомо Казановой.

В фильме «Джульетта и духи» эпизода с Казановой нет, и, видимо, не случайно — через десять лет Феллини разовьет этот эпизод, или «идею» Казановы, до такой полноты, ясности и совершенства, на которые способен лишь гениальный мастер.

Зато другие персонажи: дьяволенок Ирис, секс-гёрл Сузи и певица (Дедушкина любовница) — сохранены, как бы символизируя собой образы Вечной Женственности.

Остроумно и без желчи высмеивая «сексуальную озабоченность» «мистической» художницы Альбы, пытавшейся в своих картинках отобразить потусторонний мир в его физическом измерении и «вернуть Богу его счастье» в виде своих любовников, или «сексуальную фантазию» Сузи — содержанки, проститутки высокого класса, которая «любила с такой же естественностью, с какой дышала», Феллини одновременно стремился выразить беспредельную красоту и совершенство женского тела, показать «телесное очарование» и уравнять, уравновесить дух и тело, душу и плоть и тем самым снять уродливые крайности: проклятие тела

ради возвышения души или отвержение души ради культа тела. И в этом отношении Феллини тоже последователь Юнга, который писал: «Но если не свыкнуться с таинственной истиной, что душа — это проявившаяся внутри жизнь тела, а тело — проявившаяся вовне жизнь души, что то и другое — одно целое, то становится понятным, что стремление преодолеть нынешнюю ступень сознания с помощью бессознательного приводит к телу и, наоборот, что вера в тело допускает только одну философию, не отрицающую тело в угоду чистого духа».

Видимо, не случайно Ирис, Сузи и Дедушкину певичку в фильме играет одна и та же актриса, воплощая тем самым как бы некое единство, постоянство и вечность женской красоты, Вечную Женственность в ее различных обликах.

По-своему, оригинально, интересно и глубоко Феллини интерпретирует непреходящую для художника тему Бога и Черта, Святого и Дьявола в главах «Сузи» и «Святая на решетке»...

Посетившая однажды Джульетту ее покойная подруга Лаура, покончившая с собой из-за несчастной любви, поведала Джульетте, что «там, за чертой, сплошной туман, серость и одиночество... Бога там нет... Нет его...»

Говорит ли устами Лауры о своем отношении к Богу сам Феллини? Трудно сказать. Можно утверждать лишь одно: спасение Джульетты, по Феллини, во внутреннем освобождении от оков семейного рабства, уныния, гнетущих страхов, в прорыве в широкий внешний мир, в отстраненном взгляде на свои тревоги и горести, во взгляде с высоты монгольфьера (в фильме — самолета), в корзине которого Джульетта, в компании с Дедушкой и его певичкой, летит над морем, распевая веселую песню.

Фантастическое путешествие на монгольфьере как бы поставило все на свои места. Собственное лицо в зеркале уже не кажется Джульетте невыносимым. Она вдруг почувствовала, что все ей стало безразлично. «Мой муж? Он что, действительно ушел?.. Странно... Меня это уже не приводило, как прежде, в ужас. Да, я стала спокойнее, безмятежнее... И муж мне уже не казался единственно необходимым, незаменимым человеком». Кажется, вместе с ним ушли и все духи и призраки. Она ощутила себя свободной и независимой, готовой начать новую, возможно, настоящую жизнь свободного человека.

В повести более четко, чем в фильме, проявились идеи и мотивы, лежащие в основе творчества Феллини: Бог, свобода и бессмертие души — фундаментальные проблемы, представляющие собой и концентрированное выражение смысла человеческой жизни.

К сожалению, в фильме эти идеи были не столь ясно выражены и даже затемнены необычайной красотой пейзажей, многими великолепными сценами, поражающими воображение женскими нарядами — платьями, купальными костюмами, шляпами, перчатками, шарфами, накидками, украшениями в духе искусства «либерти», которое, по выражению Альберто Моравиа, на деле есть «изобразительный кошмар, выражающий дегенеративные тенденции сексуального характера». Возможно, именно эти «излишества» и затемнили подлинный смысл фильма «Джульетта и духи», в котором большинство зрителей искали сексуальных приключений, как они искали их и в другом фильме, «Казанова Феллини», где роскошные костюмы Данило Донати, получившего за них премию «Оскара», настраивают зрителя скорее на эротическую волну, чем на размышления о духовных ценностях.

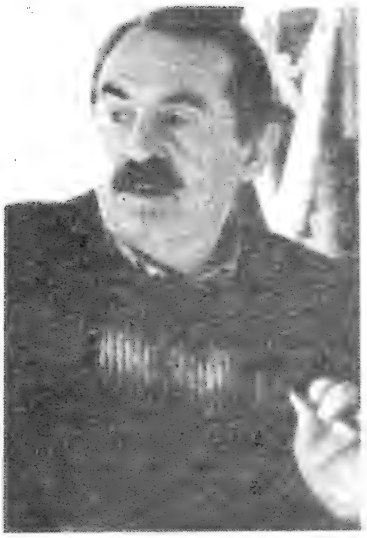
Между тем, как мы уже говорили, «Джульетта и духи» по своему замыслу, по своей проблематике не уступает такому фильму, как «Восемь с половиной».

Сновидения и фантазии Джульетты не только великолепное зрелище, но и художественное выражение глубин человеческой психики, раскрытие жизни подсознания людей, их индивидуального и коллективного бессознательного. Нельзя не отметить в связи с этим роль цвета в этом первом цветном фильме Феллини. Здесь, по его собственным словам, цвет есть требование сюжета, ибо жизнь подсознания, сновидения, онирическая жизнь выражается наиболее адекватно именно в цвете: цвета во сне — концепции, а не воспоминания. Именно цвет придает фильму «Джульетта и духи» особое измерение: многие сцены приобретают таинственность, глубину, многозначность, блеск, незаменимую ничем игру красок.

Кроме того, повесть «Джульетта» и фильм «Джульетта и духи» содержат в зародышевой форме последующие фильмы Феллини, такие, как «Сатирикон», «Рим», «Казанова», «Город женщин», а в методологическом плане, в плане «формы-смысла», «смысло-формы», по существу, всех последующих фильмов великого режиссера.

Быть может, все это, вместе взятое, и побудило Федерико Феллини издать свою повесть много лет спустя после выхода на экраны фильма «Джульетта и духи».

К. ДОЛГОВ



ТОНИНО ГУЭРРА

«Дома, деревья, тени на равнине»

(Из поэмы «Дом»)

Вступление и перевод
ЕВГЕНИЯ СОЛОНОВИЧА

Шестнадцать лет назад «Иностранная литература» напечатала несколько стихотворений Тонино Гуэрры, которого представил читателям журнала Андрей Тарковский [1]. Сочетание этих имен на журнальных страницах не было случайным: Гуэрру и Тарковского объединяла принадлежность к одному цеху — к кинематографу. И когда в 1983 году их имена появились рядом в титрах «Ностальгии», Гуэрра выступал как раз в своем кинематографическом амплуа — в роли сценариста.

Его талант многогранен. Как кинодраматурга Гуэрру связывает плодотворное сотрудничество с выдающимися итальянскими режиссерами — Де Сикой, Де Сантисом, Феллини, Антониони, Петри, Рози, братьями Тавьяни. Перу Гуэрры принадлежит ряд романов и повестей, хорошо принятых критикой и читателями [2]. К пьесам Гуэрры обращались телевидение и театры, а одна из них, «Четвертый стул», шла и на российской сцене. Но в первую очередь, конечно, Гуэрра поэт. Лишь в поэзии он выражает себя на языке своего детства — на романьоло (кстати, на этом наречии, одном из итальянских диалектов, пишет другой прекрасный поэт из Романьи — Раффаэлло Бальдини). Диалект, придавая поэзии определенную патриархальность, выводит поэтическое произведение за рамки литературной моды, защищает от соблазнительных поветрий, под какими бы узаконенными в критике обозначениями поветрия эти ни получили известность (неоавангард, постмодернизм и т. д.).

Поэмы Гуэрры выросли из его лирических стихотворений и, отчасти, из инкрустированных стихами миниатюр «Пыльной бури» — быть может, самой своеобразной его книги. В поэмах очевидно буколическое начало, знаменующее возвращение к истокам, к первым детским впечатлениям, к воспоминаниям юности. По сравнению с «Медом», предыдущей поэмой, в поэме «Дом», отрывок из которой предваряют эти вступительные строки, жестче повествовательная конструкция, отчетливее сюжетная интрига, однако и тут в основе лежит эпизод, фрагмент.

Несколько слов о заглавии поэмы. Может быть, правильнее было бы перевести его не как «Дом», а как «Домина» (учитывая размеры постройки), но и это не компенсировало бы еще одной переводческой потери: дело в том, что у Гуэрры речь идет явно о деревенском доме, понятие которого присутствует в итальянском слове *capanna* и в диалектальном *capana*.

Фрагмент, предлагаемый читателям журнала, привлек внимание переводчика сочным описанием уголка, куда «приехал на зиму человек лет пятидесяти, не желавший никого видеть. Люди узнали, что имя его — Омеро...». Выбор натуры выдает в авторе поэмы сценариста, если не режиссера или даже оператора, а вот «съемка», ракурс, крупные планы, «фонограмма» — это уже от поэта, от художника, про которого известный итальянский критик Карло Бо сказал однажды: «Все, к чему прикасается Тонино Гуэрра, становится поэзией».

---

[1] См. «ИЛ», 1979, № 7.

[2] В 1983 г. Библиотека журнала «Иностранная литература» выпустила книгу Т. Гуэрры «Стая птиц», куда вошли одноименная повесть, пьеса «Четвертый стул» и несколько рассказов.

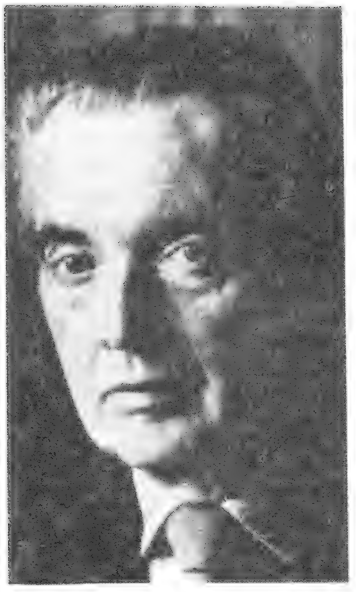
© 1985 by, Maggioli Editore — Rimini

Всех окон, всех окошек, всех дверей,
всех дверок в доме оказалось общим счетом
полсотни, даже больше, и Омеро
с неделю в них выглядывал — хотелось
все хорошенько рассмотреть.
Крестьяне знали, что сажать, какие
деревья и кусты: жасмин
возле колодца, чтобы женщины в тени
стояли, по воду придя, и не грозил
им солнечный удар, орех,
чтоб мух отпугивать, лозняк,
чтоб старики могли плести корзины
и кошели бессонными ночами, тамариск
для метел — хлев мести, мести гумно,
а также бузину, чтоб гнать глистов,
ну и тростник — всегда нужны тростины
для виноградника. Все честь по чести,
за исключеньем сеновалов, от которых
одни столбы остались
и жерди между ними, хлипкие настолько,
что в бурю, в ураган
бессильны были удержать скирды.
Когда туман пластался по земле,
все подминая под себя, в такие дни
виднелись только самые верхушки
столбов — четыре черных точки,
как будто мачты затонувших лодок,
и в отдалении всплывала из тумана колокольня
Святого Иоанна в Галилее и стена
погоста, над которой выступали
железные кресты. Вдали виднелся также
зубча́тый обод замка,
куда, рассказывали, приезжала
родню проведать знаменитая Франческа
да Римини на лошади с серебряной уздечкой,
и деверь был при ней, он ехал следом
и палкой одуванчики сбивал.
Бывало, пелена тумана скроет все,
и к окнам липнут километры непроглядной,
промозглой мути,
в которой затерялись тростники и ворох
багровых листьев персика, летящих над землей.
Тем громче где-то выстрелы гремели,
ревел мотор грузовика в преддверье ада
и выли два военных самолета,
неистово гоняясь друг за другом
поверх тумана, в солнечной пустыне.
Когда они пикировали, небо,
казалось, рушится на землю, и Омеро
невольно уши затыкал — еще бы! —
земля тряслась, и дребезжали стекла.
Случись война, довольно будет бомбы,
одной-единственной, чтобы разрушить все от моря и до гор,—
и люди превратятся в тени на стенах.

Однажды ранним утром
все оказалось белым, будто ночью
прошел молочный дождь.
С восходом солнца иней

дневные краски начали теснить, но теплый свет
не сразу осушил лоснившуюся землю,
так что завороженному Омеро
мир представал наоборот — все было вверх ногами:
дома, деревья, тени на равнине.

Ф. Феллини.
Тонино Гуэрра в Нью-Йорке
во время премьеры «Амаркорда».



ИВАН МАНДИ

Кино Жамбоки

Фрагменты книги

Перевод с венгерского Ю. ГУСЕВА

От переводчика

Венгерский писатель Иван Манди (род. в 1918 г.) принадлежит к тем немногим мастерам слова, творчество которых практически не затронули повороты и завихрения бурной венгерской истории последнего полустолетия. Оставаясь вне политики (по крайней мере духовно; физически это было невозможно даже для Манди, о чем свидетельствуют обиды и притеснения, которым он подвергался в 50—60-е годы), он нашел для себя соответствующих своему характеру героев, не понимающих и не стремящихся понять конъюнктурную суету окружающего мира. Герои эти — чудаковатые, даже, может быть, в глазах обычного человека чуть-чуть «сдвинутые», неловкие, одинокие люди, живущие прошлым, воспоминаниями, фантазиями. Оттенки, нюансы, незаконченные жесты, ускользающие ощущения — вот та сфера, в изображении которой Манди непревзойденный мастер.

Один из его «лишних» героев — Жамбоки, писатель и журналист, в значительной степени, вне всяких сомнений, alter ego самого Манди. Он фигурирует во многих его книгах. Не находя себе места в «буднях великих строек», он обретает отдых и утешение в мире детства, в переживании того, что было. В книге «Кино Жамбоки», фрагменты которой публикуются ниже, герой «прислоняется душой» к персонажам старого немого кино, как бы переселяется в полузабытый, странный, но такой яркий и своеобразный мир этого кино. Актеры, живущие, любящие, страдающие на черно-белых истертых лентах, заменяют Жамбоки друзей, семью, он сочувствует им, как живым, сердится на них, восхищается ими, спорит с ними, иронизирует над ними...

Самое интересное здесь, пожалуй, то, что этот искусственный, для человека нашего времени существующий лишь на целлулоидной пленке мир становится для Жамбоки — а постепенно и для читателя — более цельным, ярким и человечным, чем реальная действительность минувших десятилетий. И в этом, может быть, кроется та частица большой правды, которая делает творчество Ивана Манди таким притягательным для нас.

Опять он шел домой с целым ворохом фотографий. Актеры, актрисы давно ушедшего времени.

— Авось что-нибудь придумается,— сказал редактор.

Конечно, придумается, а как же! Но если они там, в редакции, в самом деле хотят, чтобы вышло что-нибудь складное, отдали бы эту пачку Чургаи! Вот уж кто знает про актрис и актеров всю подноготную. У этого бывшего почтальона

© Mándy Iván, 1975

есть тетрадка (может, и не одна, а десять, двадцать!), куда он записывает все про тех, кто хоть раз мелькнул на киноэкране.

У меня нет никакой тетрадки, и вообще...

Жамбоки разложил фотографии в своей комнате. Будто явился домой с целой компанией.

Облезлый, тоскливый фикус возле комода. Словно кто-то в спешке поставил его сюда. Кто-то, кто тоже в спешке покинул эту квартиру. Может, это была та женщина? Которая на какое-то время нашла здесь приют, но потом ужас как надоела Жамбоки!.. Он уже на стену от нее лез... Так вот, она кое-что прихватила с собой. Даже фикус хотела забрать. Правда, потом поняла, что его не унесешь. Да и некуда... Потопталась у двери... и оставила фикус возле комода. Ей нужно было уйти, пока не вернулся Жамбоки.

Он наклоняется, смотрит на одно, на другое фото. Иные разглядывает подолгу. Кое-кто его тут раздражает: пустые, глупые лица, да и насчет таланта — лучше помолчим... Зато другие!.. Они вдруг оживают и обступают его в этой пустой, неуютной комнате. Пирл Уайт, Клара Боу, Дуглас Фэрбенкс, Кэй Фрэнсис, Лилиан Тэшмен... Сейчас они заговорят с ним. Обо всем: о фильмах, о контрактах, о расторжении контрактов.

Жамбоки долго расхаживал среди них. Брился, кипятил себе чай, поджаривал хлебцы... С чашкой чая садился перед Мэй Мюррей. Может, чтобы было с кем вместе позавтракать. Кому пододвинуть тостик с маслом.

Иногда нужно было куда-нибудь бежать. Но отовсюду он всегда торопился домой. С порога грозил пальцем Джетте Гудал.

— Хотел бы я знать, зачем это тебе нужно было — расторгать каждый контракт! Да еще как! Со скандалом!.. Ты что думала: тебе все позволено?.. Все сойдет с рук?..

При взгляде на Полу Негри его охватывала тихая грусть.

— А ты!.. У тебя же все утекало сквозь пальцы, как вода... Все! Про мужей твоих я уж не говорю. Особенно про того герцога, Господи боже мой, герцог!.. Только деньги тянул из тебя. В этом он был мастер. Только в этом...

Жамбоки обводил взглядом их лица. Пирл Уайт, Мэрион Дэвис, Клара Боу, Роберт Монтгомери, Лилиан Тэшмен...

Он топтался между ними. Выходил, приходил. Брился, пил чай и доказывал что-то, доказывал...

А Честер Конклин вдруг окрысился на Жамбоки:

— Нет! Не видел я ни одного чаплинского фильма! Ни е-ди-но-го! Даже где мы вместе снимались. Не знаю, что вы об этом думаете... и знать не желаю. Чтобы этого типа, который в моих штанах... Да понимаю я, что говорю! Те знаменитые бесформенные штаны, в которых вы видите Чаплина на экране в самых разных ситуациях,— это же мои штаны! Он просто стащил их с меня... А котелок, думаете, чей? Не знаете? Даже и не догадываетесь? Что ж, я скажу. Котелок — Фатти! А огромные башмаки? То ли башмаки, то ли лодки? У кого он их слямзил? У Форда Стерлинга!

Минуточку, сударь! Минуточку! Кажется, вас следует просветить насчет кое-каких мелочей. Вижу, вижу: вы один из тех, кто преклоняется перед Чаплином. Так сказать, фанатик... И все же, если позволите, несколько мелких деталей...

В свое время мы в «Кистоуне» были как одна семья. Каждый пустяк обсуждали друг с другом. Неплохая была компания, скажу я вам. Не знаю уж, значат ли для вас что-нибудь эти имена. Форд Стерлинг, в те годы самый, пожалуй, великий комический актер, Фатти, Слим Саммервиль, Эл Сент-Джон, Хэнк Манн... Ну, и нас, Конклинов, кажется, немножечко знали... Мак Сеннетт, душа этой труппы, открывший столько талантов, так вот, Мак Сеннетт все меня уговаривал сняться в главной роли, в бурлеске из двух частей.

«Ты понапрасну растрачиваешь себя, Честер! Разбазариваешь талант на пустячные роли. А ведь тебе по плечу большие задачи. Знаешь, давай делать сериал Честера!»

Должен сказать, мало кого из актеров удостаивал он подобными предложениями. Но беда в том, что я всегда был немного ленив. Ну и... как-то мне больше нравилось работать вместе с другими ребятами. Так что я хоть немного, но в каждом бурлеске у них мелькал. У Форда Стерлинга я был строгий дядюшка, у Фатти — добрый отец, у Слима — неумеха водопроводчик.

Короче, отказался я от этого предложения. Сегодня чуть-чуть жалею, конечно.

Ведь как звучит: сериал Честера! Ну, бог с ним... В кино мое имя все-таки не забыто еще. Люди знают, кто такой Честер Конклин. А теперь — о моем брате. Про Хейни, честно сказать, иной раз даже лексиконы забывают. Говорят про одного Конклина, будто второго вообще и не было. Я думаю, это из-за его невероятной скромности. Знаете, что он однажды сказал? Меня, говорит, вполне устраивает плестись за тобой... Сами посудите, что можно предпринять с таким человеком? Если я и сам порой плетусь следом за другими... Кстати, это он так всем обо мне говорил. Он, ваш Чаплин!

Маленький англичанин попал к нам, когда «Кистоун» был в самом расцвете.

Так его звал Мак Сеннетт. Маленький англичанин. Он его и откопал в каком-то варьете. Тогда в нем еще ничего общего не было с тем Чаплином, которого вы знаете. Этакий простоватый коротышка. По крайней мере, так всем казалось. Но очень скоро мы поняли, что не такой уж он простоватый.

Приняли мы его со всей душой.

Позвали в студию, чтобы смотрел на съемки. Пускай учится. Он смотрел, как мы работаем. Пытался кое-чему подражать. Например, моей походке враскачку! Я вам скажу: от этой походки он был в диком восторге. «Ах, Честер! Честер! Как ты идешь по улице, как садишься в трамвай! Это же умереть можно!» В те времена он еще способен был говорить такие вещи.

Тогда он еще был вне себя от счастья, если кто-нибудь вдруг скажет ему: «Слушай, Чарли, заходи ко мне вечерком в субботу! Будут все свои. Форд тоже пообещал, что заглянет».

Не знаю, что вы слышали про Фатти. Про его личную жизнь. Боюсь, он вам известен больше из-за всяких скандалов. Так вот: все это — ерунда! Фатти — и скандалы!.. А в ту историю его просто-напросто подло втянули. Девушку, которую нашли задушенной у него в ванне, притащили туда из другой квартиры. Подкинули. В чьих это интересах было, сейчас говорить не будем. Кому-то потребовалось вывести Фатти из игры, и это в полной мере удалось сделать.

Одно точно. Более радушного хозяина, чем Фатти, вы бы в целом мире не нашли. Чарли, тот просто дневал и ночевал у него. До того скандала, конечно, а после, как говорится, в упор не видел.

Разумеется, часто бывал наш Чарли и у Форда Стерлинга. Не обходил стороной и компанию Слима, Эла Сент-Джона, ну и, конечно, братьев Конклин. «Мне у вас, Честер, хорошо, как дома!» Рассказывал трогательные истории из своего детства. Про отца, милейшего человека, гуляку и повесу, который не слишком заботился о семье. Про мать, которую нищета довела до помешательства. Иной раз даже плакал. А то вдруг принимался плясать. В общем, симпатичный был малый. Во всяком случае, таким мы его считали.

А сам потихоньку делал свою игру. Мак Сеннетт поведал о нем кое-какие интересные вещи. Наш друг Чарли вдруг стал невозможно требовательным. Его уже не устраивали ни студия, ни режиссер, ни гонорар. Сделал всего-навсего несколько маленьких бурлесков — и уже просит поднять оплату. Мак легкомысленно уступил. Был у Мака Сеннетта недостаток. Чрезмерная мягкость. А этого в нашем деле никто не может себе позволить.

И еще кое-чем был недоволен наш Чарли. Своими товарищами-актерами.

Кто же были эти товарищи? Форд Стерлинг, Фатти, Слим и братья Конклин. «Какие-то они убогие! — Это он сказал Маку Сеннетту.— Эти славные парни считают, что если награждать друг друга пинками под зад и швыряться тортами, то больше ничего и не надо. Меня уже от всех этих трюков тошнит». Разумеется, говорил он это у нас за спиной. А в глаза? В глаза — обнимает за плечи или руку трясет: «Честер! Нет, как ты садишься в трамвай!..»

В один прекрасный день врывается он ко мне в костюмерную. Я как раз собираюсь надеть те знаменитые огромные, в гармошку, штаны. И, представляете, он их просто вырывает у меня из рук.

«Вот оно! Вот что мне нужно!»

И убегает.

Ему наплевать, что я остался в одних подштанниках! Что не могу начать съемку! Что не могу даже выйти из костюмерной!.. Раз ему нужны именно такие штаны!

Вот так же он присвоил котелок Фатти, потом — огромные башмаки Форда Стерлинга.

А нам пришлось навсегда распрощаться с этими вещами. С тех пор они словно

к нему приросли... будто с рождения ему принадлежали. Потом он достал еще где-то трость — и пошел гулять по экранам Чарли Чаплин.

А то, что те широкие штаны когда-то носил я, котелок — Фатти, длинноносые башмаки — Форд Стерлинг... А, кто об этом помнит!

Ах да, усы...

Ну, про усы я вам скажу особо. Про знаменитые чаплинские усики. Слушайте! Он их просто украл. Украл у знаменитого в свое время комика. Имя я не хочу называть. К чему? Имя давно забыто. Когда он увидел свои усы на физиономии Чаплина... Нет, он не пустил себе пулю в сердце. Ничего такого он не сделал. Он тихо, незаметно ушел. И никогда больше не появился на экране. У него уже не было своего лица...

А Чарли весело семенил со своими усиками, вертя в руке тросточку. Потертый котелок, огромные башмаки, штаны гармошкой. Мои старые мешковатые штаны!..

Так что увольте, сударь! Мне до этого типа нет никакого дела! Не интересуют меня его фильмы. Не интересуют — и все! Понятно?!

Старый шланг у забора. Заросший, запущенный сад. Дом с покосившейся, ветхой крышей. В одном месте она уже провалилась.

Выйдет ли кто-нибудь из дома, чтобы полюбоваться садом? Чтобы взять в руки шланг?

Может, это будет как раз Билли Бивен с его вислыми, неряшливыми усами? Билли Бивен, величайший лентяй в мире? Да нет, его ведь из постели не подымет никакая сила.

Дом кишит судебными исполнителями. Они описывают все, что только попадается на глаза, все до последнего гвоздя. Билли Бивен лениво полулежит, опираясь локтем на подушку. Зевая, смотрит, как суетятся чиновники в котелках. Как они шлепают всюду свои печати: на стол, на шкаф, на стулья. На верного песика Флоки. На тощую, словно жердь, жену Билли Бивена, которая с воплями мечется из комнаты в комнату.

Билли поправляет на голове ночной колпак с помпоном и отворачивается к стене. Но один из судебных исполнителей показывает на кровать:

— Не забудьте про это!

К кровати кидаются сразу двое. Они вытаскивают оттуда Билли вместе с одеялом. Скатившись на пол, он смотрит оттуда, как старший судебный исполнитель набрасывается на кровать. Он прыгает по пружинному матрацу и всюду ставит печати. На кровать вскакивают младшие судебные исполнители, помощники судебных исполнителей. Они тоже прыгают и ставят печати. Отчаянно воет, забившись под кровать, опечатанный песик Флоки. Опечатанная супруга рвет на себе волосы и рыдает.

Все это мало волнует Билли. Он лишь плотнее заворачивается в одеяло. Почему бы в конце концов не вздремнуть на полу?

Старший судебный исполнитель стаскивает с него одеяло. «Включить в опись!»

Это уж слишком. Этого наш Билли не потерпит. В ночном колпаке, в ночной рубашке, он выскакивает в сад. За ним гонится свора судебных исполнителей. Они ставят печати на кусты, деревья, газон.

И тут Билли хватает шланг и направляет его на старшего судебного исполнителя.

— Руки вверх!

На старшего судебного исполнителя обрушивается целый водопад. Мокрый сюртук казенного покроя, мокрый котелок...

Насквозь мокрые судебные исполнители удирают по садовой дорожке. Шланг — за ними. Опечатанная жена и опечатанная собачка тоже получают свою порцию. До них ли сейчас?

Шланг вытягивается все дальше, он преследует судебных исполнителей уже на улице. Отчаянно машут резиновыми дубинками полицейские.

Шланг уже в здании суда. Никто не смеет встать у него на пути. Он разгоняет судей, адвокатов, всяческих крючкотворов.

Судьи, подобрав черные мантии, бегут по дороге, спасаясь от взбесившегося шланга. Адвокаты в панике теряют папки с делами. Полицейские бросают свои дубинки.

А судебные исполнители? А, какие там судебные исполнители! Они уже давно размокли и растеклись лужей.

Фатти, в своих белоснежных, словно фарфоровых, панталонах стоит на дорожке в саду. Он поднимает голову и смотрит в ясное голубое небо.

В такое утро не вредно немного размяться! Грешно было бы поручать полив кому-то другому!

Он наклоняется, находит возле куста шланг, поднимает его.

То-то удивится моя женушка, моя прелестная Милли, увидев меня за этим занятием. Но сегодня я — садовник.

Он ласково гладит свой старый добрый шланг.

Да, да, сам знаю, в последнее время я нечасто вспоминал о тебе. Но зато теперь!

Фатти со шлангом в руках идет по саду. С чего начать? Шланг обвивается вокруг его ног. Бац! Фатти падает навзничь. С трудом поднимается на ноги. С упреком смотрит на шланг.

А вот это уже свинство с твоей стороны!

И грозит ему пальцем.

Шланг в траве обиженно дергается. Такое впечатление, будто он пожимает плечами.

Ошеломленное лицо Фатти.

Он нагибается — видимо, чтобы успокоить шланг. Тот снова дергается.

Фатти зажмуривает глаза.

Быть такого не может!

Он открывает глаза — перед ним пустой газон. Шланг лежит на дорожке.

Фатти укоризненно качает головой.

Ах, ты вздумал шутить с хозяином?

Осторожно подкрадывается к шлангу. Останавливается перед ним. Наклоняется, протягивает руку, чтобы его схватить.

Шланг злобно приподнимается и плюет в него водой.

Фатти стоит на дорожке. С него каплет вода.

В окне появляется белокурая кудрявая головка Милли.

— Что ты там делаешь?

Глаза Милли уже мечут молнии: она увидела своего муженька, мокрого с головы до ног.

Фатти деланно улыбается.

— Садовничаю вот потихоньку...

— Вижу!

Милли сбегает по ступенькам виллы. Она уже в саду.

— Так-то ты садовничаешь?

Фатти, милый увалень Фатти кисло смотрит на свои панталоны. Потом показывает на шланг.

— Он во всем виноват!

Направляется к нему. Шланг лежит на дорожке как ни в чем не бывало. Кажется, он готов попросить прощения. Но когда хозяин нагибается, чтобы поднять его, шланг отползает подальше.

Фатти, с трудом переводя дух, бросается за ним. Бесполезно! Шланг исчезает в кустах.

Это слишком уже и для Милли. Она кидается в кусты.

Шланг, свернувшись в клубок, лежит на газоне, греется на солнышке.

Милли, схватившись за голову, мечется по саду.

— Я с ума сойду! Я с ума сойду!

Фатти бегает за ней, пытается ее успокоить.

Они снова пробуют поймать шланг.

Тот снова ускользает у них из-под рук.

Приходит молодцеватый сосед со щегольски закрученными усами; он уже давно умильно поглядывает на прелестную Милли.

— Сударыня! Если позволите...

Галантно наклоняется к шлангу... и растягивается на траве.

Появляются сосед соседа и сосед этого соседа, и все они гоняются за шлангом.

Своенравный шланг в последнюю секунду каждый раз увиливает в сторону, и вся компания шлепается на газон.

Откуда-то появляется старик садовник. Глядя на господ, удивленно качает головой. Привычным спокойным движением берет шланг и принимается поливать.

Фатти, кудрявая Милли, соседи — все обессиленно падают на траву.

Что остается старому садовнику? Он поливает и их.

Из Фатти вырастает пышный куст с зеленой листвой. Из Милли — сердито полыхающий гладиолус. Из соседей — мокрые лопухи.

Шланг подхватывает Фикс, поливает Фокса, потом подхватывает Кон, поливает Келли, потом подхватывает Стан, поливает Пана.

Вокруг шланга прыгают девушки в купальных костюмах. Шланг широким веером разбрызгивает на них воду. С криками, визгом, смехом гоняются друг за другом полуголые красотки.

В кустах прячется Макс Линдер. В руках у него шланг. Он ждет, когда выйдет из дома богатый хлыщ в цилиндре, за которого хотят выдать, против ее воли, Мэри. Он ждет, когда выйдет из дома тетушка Эльвира, которая и вознамерилась выдать Мэри за хлыща в цилиндре...

На пустынной, вымершей улице перед садовой калиткой стоит Бастер. Окна в домах закрыты, ставни опущены.

Вдалеке видны передовые части неприятельской армии. Враг вступает в город.

Бастер не шелохнется, подставляя ветру молодое мужественное лицо. На нем фартук садовника, в руках — шланг. Он ждет, когда появится предводитель неприятельского войска, жестокий тиран, завоеватель.

Он ждет лишь его! Лишь его!

Кто оставил здесь шланг? Кто бросил его под ветхим забором? Фатти? Величайший в мире лентяй Билли Бивен? Зигото? Стан и Пан?

Кто бы это ни был, он скоро вернется. Просто его ненадолго позвали куда-то, и он убежал. На минуточку.

— Ты чего там притих? — повернулась Долорес Дель Рио к Жамбоки.— Уж не от меня ли прячешься? Придумай про меня что-нибудь. Ты так здорово умеешь придумывать. Дикий цветок улицы, косматая босоножка в драном платьишке или еще что...

Ты вообще-то видел меня в каком-нибудь фильме?

Например, в «Воскресении», с Родом Ла Роком? Или в «Кармен»? Ну скажи же что-нибудь! Настоящая, неподдельная Кармен, стихийная, знойная чувственность... Да не иронизирую я над тобой, чего мне иронизировать?

Ах, ты меня видел в «Птичке райской»? Ну, я тебе скажу!.. Я там только и делаю, что прыгаю в кратеры вулканов. Наверно, весь фильм для того и снимали, чтобы я там в кратеры прыгала.

Почему не швырнула им сценарий в физиономию? Представь, швырнула. А потом, в общем, сам знаешь...

Говорили, когда-то я тебе нравилась. Ты прямо без ума от меня был. Или врали?

Еще я слышала, делал ты всякие замечания в мой адрес. Дескать, Долорес то, Долорес это... А чем, собственно, я тебя не устраивала? И не я вовсе погубила Гари Купера! Ох, этот простофиля ковбой! Эта оглобля с глазами! Чучело долговязое!.. Что он ни делал, все равно так и остался долговязым простофилей ковбоем. На вид он был что надо, но девчонки всегда его оставляли с носом.

Говорят, потом он с писателями свел дружбу, да только это мало что изменило. Мне, кстати, всегда было на него плевать. Мне бы никогда не пришло в голову просить у него на день рождения орленка. Идея шикарная, ничего не скажешь! Не хочешь поздравить Лупе Велес с такой идеей?

Короче, это она послала Гари Купера на скалы. И парень, что интересно, полез. Нешуточное было дело, должно быть. Утащить из орлиного гнезда живого орленка! Но что делать: Гари Купер в то время ради Лупе Велес на все был готов. А ведь мог бы сообразить, что ей-то он нужен так, для забавы. Впрочем, у нее все были так, для забавы. Даже Джон Гилберт; а ведь она за него чуть не вышла. Но потом и его оставила ни с чем.

Разве что тот мустанг...

Ты, поди, и не знаешь, что она укусила мустанга? В те годы разговоров об этом было!.. Кое-кто из газетчиков утверждал, что это случилось со мной. Только ведь я... В общем, сам знаешь...

С Лупе Велес — тут дело другое. Она ведь и вправду — дитя природы, как говорится. Тебе я могу рассказать: она была продавщицей в обувной лавке. Представляешь? В обувной лавке!

А случилось это во время съемок.

Лупе Велес, по сценарию, объезжала мустанга. У нее такая роль была, девушки-ковбоя или вроде этого... Короче, мустанг ее укусил. Что говорить: все оцепенели. Все — кроме Лупе Велес. Она, не долго думая, взяла и укусила того мустанга. Мог бы ты предположить такое о девчонке из обувной лавки? Которая только и знала, что вытаскивала колодки из ботинок?

После съемок они здорово подружились. Я имею в виду Лупе и мустанга. Водой не разольешь.

А Джону Гилберту она где-то в это же самое время дала от ворот поворот. (Про Гари Купера она уж и помнить забыла!) Это Джону-то Гилберту, который как раз был на вершине славы! Который ради нее оставил такую звезду, как... Да-да, речь о ней. О Гарбо. Что-что? Это Гарбо прогнала Джона Гилберта? Тебе это лучше известно? Тогда давай! Будь любезен, расскажи хоть что-нибудь!..

А пока, пожалуй, будем держаться той версии, что Джон Гилберт сам ушел от Гарбо. Бросил свою Гарбо ради лавочницы. Только и ему повезло не больше, чем Гари Куперу.

А Тарзан — тот из-за нее чуть вообще концы не отдал. Да-да, Джонни Вайсмюллер, мировой рекордсмен по плаванию на стометровку. Сыгравший Тарзана в стольких фильмах. Лупе Велес долго колебалась и все-таки вышла за него.

Ах, какая это была пара!

Но Лупе Велес устраивала такие сцены... можешь представить, с ее-то бурным темпераментом! В общем, хватило их ненадолго.

Остался у нее мустанг.

Не знаю... мне это как-то не близко. В нашей семье такое не было принято.

Послушай! Приехал бы ты как-нибудь к нам, в Мексику! Или собираешься здесь всю жизнь киснуть? Н-да, как я на тебя посмотрю...

Между прочим, я в самом деле понять не могу, что я, собственно, имею к Лупе Велес. Может, просто меня раздражало, что она вечно наступала мне на пятки?.. Латинский темперамент... И об этой лавочнице говорили: латинский темперамент!.. Об этой маленькой заурядной... Ну, что делать: некоторым она сумела голову заморочить. Кто знает: может, и тебе тоже?

Катюша в «Воскресении».

В котором и ты меня видел. Ладно, ладно, знаю. Я и еще кое-что знаю.

Например, что это, пожалуй, была моя лучшая роль. Некоторые считают: она так и останется непревзойденной. Катюшу в «Воскресении» никто никогда уже не сможет сыграть — после Долорес Дель Рио.

Но эта девчонка все же сыграла. Может, не так уж и паршиво. Даже, может, вполне терпимо. Не имеет значения. Не будем об этом.

Вот только слышала я об одном человеке, который дал зарок. Да-да, поклялся друзьям, что ноги его не будет в кинотеатре, где идет «Воскресение» с Лупе Велес. И с друзей взял клятву.

Так вот, человек этот в один прекрасный день каким-то образом все же оказался у кассы. И купил билет, в третий ряд партера. И оттуда смотрел, как Лупе Велес играет Катюшу. Грыз жареный арахис и смотрел на Лупе Велес в «Воскресении».

Долорес Дель Рио замолчала. Потом вдруг глаза ее яростно засверкали.

— Как, как ты посмел сделать это? Что, молчишь теперь? Сказать нечего? Все вы такие...

Ясное дело, она готова была обрушить на Жамбоки целый водопад проклятий, но тут неожиданно вмешалась Клара Боу.

— Чего ты разошлась, милочка? Ты единственная, что ли, с кем он так поступил? Мне-то можешь поверить...

Далекое, в холодном сиянии лицо Греты Гарбо. Во взгляде — смутная обида.

Жамбоки хотел было проскользнуть мимо. Просто-напросто смыться. Но ему пришлось все же остановиться. И тут его вдруг охватила злость!.. Он даже не повернулся к Гарбо; так и говорил, глядя в сторону:

— Собственно, что тебе от меня надо?! Я тут ни при чем, и ты сама это прекрасно понимаешь. Любой на моем месте то же самое скажет. Ты же сама все бросила! Надела темные очки и ушла. На вершине славы, как пишут газеты. Хотя тут-то как раз есть о чем поговорить. Твой последний фильм, он же провалился позорно! Грандиозная, однако, была чушь, не пойму даже, как ты вообще согласилась сниматься в нем... Ну, ладно, об этом что сейчас спорить. И вообще — ты-то осталась сама собой. Но все же провал тебя напугал, правда? Как бы там ни было, ты уехала из Города Фильмов. Чего ты хотела: чтобы тебя умоляли вернуться? Но ведь тебя умоляли! Обещали золотые горы — только еще раз войди в павильон. Нет, ты и слышать ни о чем не хотела. Уехала куда-то на край света и сидела ждала...

Чего ждала?

Грета Гарбо

Что с твоим уходом все замрет, остановится? Закроются кинофабрики, прекратятся съемки? Фильмов больше не будет? Во всем мире позакрывают кинотеатры?..

Да нет, ерунда. Ничего ты не ждала. Просто, наверно, не могла справиться с тем леденящим душу страхом. Да, он, этот страх, всегда подстерегал тебя в павильоне. И когда ты начинала, и позже!..

Ладно, в конце концов ты ушла. Ты сама этого захотела, тут я молчу. Ты никому не можешь предъявить никаких претензий. Но вот что касается Джона Гилберта...

Жамбоки вдруг повернулся лицом к Гарбо.

— Так вот: я не стану его разыскивать! Об этом давай лучше сразу договоримся. Я понятия не имею, где его носит... и вообще меня это не очень интересует. Может, в каком-нибудь баре я бы на него и наткнулся. Или в притоне, что тоже можно легко представить. Обычно его удается оттуда вытолкать. А потом он по улицам бродит. Один раз среди ночи принялся палить из револьвера и грозился, что покончит с собой...

Вообще-то ты ведь все это сама знаешь прекрасно.

Но уж коли мы заговорили об этом!.. Да, должен признать, ты все сделала, чтобы его спасти... Конечно, о том, чтобы ты принадлежала ему душой и телом (прошу прощения за такие слова), и речи не могло быть.

Даже когда он был твоим постоянным партнером и то жаловался, что ты какая-то очень уж неприступная. Ты всегда от него ускользала, а он словно брел один в липком, тягучем тумане. Мне кажется, я для нее что-то значу, и тем не менее чувствую, что рядом со мной ее нет!

Плакался он, надо сказать, довольно много.

В то время все говорили, что ты за него выйдешь. Еще бы: идеальный партнер. В душе, наверно, он тоже на это надеялся. Подарками тебя завалил. А тебя это просто жутко раздражало. Что за бессмысленное транжирство! У него никогда не было уважения к деньгам. Зато у тебя — очень даже. И вкуса у него не было никакого. Если он что-нибудь покупал, то смотрел только, чтоб было как можно дороже.

А какие он устраивал сцены!

Врывался, скажем, к тебе в костюмерную и бросался к твоим ногам. Ты меня презираешь! Я же чувствую, что презираешь! Скажи, я уже для тебя ничего не значу?

Вот когда надо было его прогнать!

Неподвижное озеро...

Это он придумал: твое лицо — неподвижное озеро... Нет, это, пожалуй, сказал какой-то писатель. А Джон, он все больше: дивная... превосходная... божественная! А сам, конечно, тем временем за бабенками всякими увивался. Потому ты его и бросила. Или по другой какой причине? Или это он тебя бросил? Хорошо, хорошо, молчу. Но все-таки... Рядом с тобой в павильоне такие актеры были! Ларс Хансен, Нильс Астер, Конрад Нейджел, Гэвин Гордон...

О других уж не говорю. И что, именно он был идеальный партнер? Он один?..

Когда начались съемки «Королевы Христины», его уже не было рядом с тобой. Ни в фильме, ни вообще. Он даже близко не подходил к кинофабрике. И вряд ли нашелся бы хоть один режиссер, который доверил бы ему пусть самую пустяковую роль. Так что нечего удивляться, что и Мамулян про него не вспомнил. Режиссер «Королевы Христины». А ты знаешь, что Акима Тамирова я впервые увидел именно в «Королеве Христине»? Чего ты так на меня смотришь? Никогда не слышала этого имени?

Твой партнер Лоуренс Оливье.

Рубен Мамулян вызвал его из Англии, играть рядом с тобой испанского посла. Молодой Оливье... Уже тогда это имя звучало довольно громко. Когда его тебе представили (привели пред светлые очи!), ты даже, кажется, улыбнулась. Даже, кажется, сказала что-то вроде: о, да ведь я о вас уже слышала! А что ты с ним после творила!..

Ты стояла с ним рядом (по роли) — и все же была бесконечно далеко. Ты на него, в сущности, даже не смотрела. Разве что иногда поднимала на него взгляд (по роли), отчего он окончательно замерзал. Если же он тебя целовал (по роли), то ты такое лицо ему подставляла, будто это не лицо, а посмертная маска.

Однажды он спросил:

— Простите, я, может быть, чем-нибудь вас обидел?

— О, что вы! Совсем нет!

В твоем взгляде были испуг и удивление. Чего хочет от тебя этот человек? Молодой Оливье! Молодой Оливье из Англии!..

Даже Мамулян понял, что дело так не пойдет. Дуэт Гарбо и Оливье обречен на провал. А это значит провал фильма. Ничего не поделаешь, придется поговорить с тобой...

Мамулян с дрожью думал об этом разговоре. Он вполне допускал, что ты и слушать его не захочешь. Взглянешь на него так, что он поперхнется на полуслове и, шатаясь, выскочит из твоей костюмерной. Или ты выйдешь сама, оскорбленная и надменная. А он останется среди платьев и коробочек с косметикой.

Но что делать: откладывать было нельзя. Он подошел к тебе в тот момент, когда ты садилась на коня.

Королева Христина сидела на коне. Гордый взгляд. Она уже чувствует, что все потеряно, и тем не менее не сломлена. Уже чувствует близкий конец, но от этого становится лишь надменнее.

И тут взгляд ее падает на кого-то в синей рубашке: некто стоит перед мордой ее коня и что-то говорит ей. Про фильм, про актера-англичанина, которого сюда привезли и на которого возлагают столько надежд.

— Поверь, милая, Оливье относится к тебе с величайшим почтением, и если он немного скован, то именно потому, что...

И тут Мамулян замолчал. Ты глянула на него с высоты таким взглядом, что он лишился дара речи. Он лишь смотрел, как ты вскидываешь голову и гордо выпрямляешься в седле. И своим звонким, далеко слышным голосом произносишь:

— Пошлите за Джоном Гилбертом!

Затем — мертвая тишина. На площадке началась какая-та робкая суета. Осветители погасили юпитеры. Девушка, ассистент режиссера, испуганно захлопнула рабочий дневник, оставив палец между страницами... А Мамулян все смотрел и смотрел на твою царственную фигуру, смотрел, как ты, уперев руки в бедра, сидишь на коне. Потом медленно стянула перчатки и бросила их куда-то во тьму...

К тебе никто не смел даже близко подойти. Люди окружили Мамуляна, который все не мог отвести от тебя взгляд. Он словно и не слышал, как вокруг взволнованно шепчутся. Словно не чувствовал, какой ужас охватил всех в павильоне. В конце концов он провел рукой по лицу и сказал едва слышно:

— Найдите Джона Гилберта и доставьте сюда!

А ты все еще неподвижно сидела в седле.

Как они разыскали Джона Гилберта? Это, надо сказать, было совсем не просто. В канцелярии о нем никто ничего не знал. Слышали, правда, что он развелся уже с четвертой женой, с той актрисулькой. И что его чаще можно встретить пьяным, чем трезвым. Где живет?.. А вообще-то — живет он где-нибудь постоянно?..

Словом, в конце концов его нашли. Где? Об этом лучше, пожалуй, не будем. И в каком состоянии!.. Он просто-напросто не мог понять, чего от него хотят. Думал, что это какая-то дурацкая шутка. Нелепый розыгрыш. Поминал Эла Брендела, комика. Мол, наверняка тут опять Эл Брендел замешан. Он все это придумал. Фильм? Какой еще фильм? «Королева Христина» с Гарбо? С Гретой Гарбо?!

Тут он затих, будто его мешком по голове ударили. А потом поднял голову и заорал благим матом:

— Вы мне еще скажете, что это она за мной послала? Сама Грета Гарбо?..

И вскочил на ноги, словно собирался крушить и громить все подряд. Но его уже окружили люди из киногруппы. Навалились, скрутили и доставили на студию.

Мамулян оглядел его с ног до головы. «Может, все-таки лучше выгнать? Или приостановить съемки?..» А, все равно, ведите его к Гарбо!

И идеального партнера привели к тебе.

Что ты сказала, увидев его? Или даже глаз на него не подняла? Лишь потом, когда вокруг вспыхнули юпитеры?

Как бы там ни было, ты вызвала его из тьмы, чтобы он снова оказался рядом с тобой в свете студийных юпитеров.

Имена ваши еще раз появились рядом на афишах.

Грета Гарбо и Джон Гилберт...

После этого его имя снова кануло во тьму, в неизвестность. Как и другие имена. Имена твоих прежних партнеров.

Кто-то из них, конечно, достиг известных высот и без тебя. Но даже у них в душе, когда ты отвернулась от них, осталось какое-то странное смятение. Ты никогда их больше не приглашала. Не произносила их имен...

Ларс Хансен.

О том, что он твой соотечественник, не будем сейчас говорить. Ни к чему касаться таких струн. Но все-таки — первый твой партнер в Голливуде. Рядом с ним ты впервые появилась на экране кино.

Ларс Хансен сидит на кухне, пьет кофе. Он в стареньком, растянутом свитере, в растоптанных шлепанцах. Пальцы его обхватили кружку, глаза устремлены за окно, на галерею. Он не спеша отхлебывает кофе. Куда ему торопиться, что его ждет, когда кружка будет пуста? *Любимое развлечение Ларса Хансена — гольф. Ларс Хансен все свободное время проводит на площадке для гольфа, Ларс Хансен в перерыве между съемками.*

О да, в перерыве между съемками!

Он смотрит в пустую кружку. Сметает крошки со скатерти. Из кухни ему как-то не хочется уходить. Не хочется возвращаться в комнату.

У Гэвина Гордона беда со лбом. Началось все с еле заметного шелушенья, а теперь кожа прямо слезает лоскутьями. Ему прописали какую-то мазь, он мажется ею. Обернувшись куда-то назад, в глубь комнаты, он говорит: «Теперь вроде немного лучше. Ты как считаешь?»

Несколько строк из письма: «... и поверьте, пожалуйста, что обаяние Греты Гарбо — не только в сияющей красоте молодости, но и в чем-то еще, что гораздо важнее. Волшебство индивидуальности. Да, дорогой друг, Грете Гарбо дано то, что дано мало кому из ее коллег. Индивидуальность. Очень прошу Вас, верьте в нее, верьте в эту неповторимость!»

Письмо адресовано Г. В. Пабсту, режиссеру «Безрадостной улицы». А написал его не кто иной, как Мориц Стиллер, твой муж.

Кстати, никто, конечно, не требовал, чтобы ты всегда жила как вдова Стиллера. Но чтобы до такой степени забыть о нем!

На землю Америки ступили шведские киноактеры, писала «Таймс». Из Гётеборга вышли в море корабли, и великолепное киноискусство Швеции опять лишилось нескольких своих звезд.

Восторженно встретили в Голливуде Морица Стиллера, выдающегося режиссера «Саги о Йёсте Берлинге», и его жену Грету Гарбо.

Это уже подпись под фотографией.

На фото ты стоишь на палубе, вся в букетах цветов, рядом с Морицем Стиллером. Белокурые локоны, отложной воротничок — словно девочка-гимназистка. А Стиллер, с его коротко подстриженными волосами и усами, напоминает какого-нибудь отставного майора.

Что тут сказать?

Если бы Стиллер случайно поехал в Америку один, никто бы не спросил, где он оставил жену.

Прием в «Метро-Голдвин-Майер» прошел в довольно мрачной атмосфере. Если вообще это можно было назвать приемом. Ведь гостей собралось — кот наплакал.

Лев с заставки «Метро», увидев тебя, зевнул и отвернулся.

Мистер Майер, шеф фирмы «Метро», повернулся к тебе спиной. Разговаривал он, можно сказать, только со Стиллером. Тебя вежливо и равнодушно спросил насчет планов.

Бесси Лав перевела дух. «Ну, эта прачка воды не замутит!»

Все пришли к выводу, что руки у тебя — как у прачки. Не в восторге остались и от ног. Взгляд... ну да, во взгляде что-то, пожалуй, есть...

Ты оказалась в атмосфере недоброжелательства. Атмосфера эта не рассеивалась со временем. Тебе хотелось все бросить и уплыть назад, в Гётеборг.

Но рядом был Стиллер. Он вел за тебя настоящую войну с кинофабриками и режиссерами. *Поверьте, Гарбо — такой талант, какой встречается раз в сто лет!* Ему не очень верили. Не знаю уж, кто был тот режиссер, у которого Стиллер выцарапал для тебя первую роль. Да это, пожалуй, не так уж и важно. Важно, что роль ты получила. И тут началась новая битва: Стиллер бился с тобой, пока ты учила роль. Он наблюдал за каждым твоим движением. Все показывал и все проигрывал с тобой. Как с лихорадочным нетерпением бросаться к телефону. Как подбегать к окну (когда думаешь, что юноша стоит внизу, на улице). Как наливать себе вина. И потом сидеть и ждать, ждать... Он работал с тобой ночи напролет, не зная усталости...

Не говори, что времени у него на это было более чем достаточно! Да, в своих делах он потерпел полный крах. Провалился с треском.

В те времена бал в Голливуде правил Большой Нос. Большой Нос только и делал, что вынюхивал вкусы публики. Его интересовало только то, что нужно рынку. И если какой-нибудь режиссер не мог угодить публике, ему нечего было ждать пощады.

Самого Д. У. Гриффита именно тогда выгнали со студии. Причем прямо во время съемок. Просто вдруг появились люди Большого Носа. Работу остановили, и Д. У. пришлось удалиться.

Люди Большого Носа ворвались и в павильон Эриха фон Штрогейма. Но Штрогейм, с его бычьей шеей, не сдался. Обороняясь тростью, он выгнал нахалов. Но тут погасли юпитеры. Исчезли осветители, ассистенты. Исчезла вся труппа, и он остался один.

Уйти пришлось и Д. У., и Штрогейму, и еще стольким великолепным режиссерам. Среди них был и Мориц Стиллер. Сломленный и больной, покинул он Город Фильмов. От этого поражения он уже никогда не оправился. Но он все же успел внести вклад в мировое киноискусство. Этим вкладом была — Грета Гарбо. Ты тоже должна это знать! Как хочешь, но должна знать!..

Грета взглянула на Жамбоки. Подняла на него глаза. И смотрела, смотрела на этого человечка в сером свитере, возбужденно размахивающего руками...

Потом взгляд погас — словно выключили юпитер. Исчезло сияние, исходившее от ее лица...

Старый шланг для полива возле забора. Одичалый, заброшенный сад. И дом с ветхой, съехавшей набок кровлей... Которая в одном месте уже провалилась...

Выйдет ли кто-нибудь из дома, чтобы взглянуть на сад? Чтобы поднять шланг?

И — кто забыл здесь этот шланг? Кто бросил его возле забора?

Фатти? Чемпион лентяев Билли Бивен? Фикс и Фокс? Кон и Келли? Зигото? Стан и Пан?

Или, может быть, сам Чарли Чаплин?

Павильон кинофабрики, которая пошла с молотка. Павильон напоминает пустой ангар. Самолеты взлетели, растаяли в воздухе. Растаяли в небе. И не вернулись больше...

Остался стальной скелет. Жестяные гремучие стены, разбитые окна, тусклый блеск осколков стекла. В углах — зеленовато-желтая трава, клочья рваной бумаги.

Пущенный с молотка режиссер со своим, пущенным с молотка, штабом. Исчезли оператор, помощник оператора, ассистенты и все те, кого к ним прибивало.

Исчезли костюмерные, канцелярии.

Пущенные с молотка интерьеры. Торжественно сервированный праздничный стол, интимный уголок, где так здорово можно было устроиться. Кухонный буфет со множеством ящичков. Сахар-Соль-Перец-Паприка.

Исчезла садовая аллея с парадными колоннами, куда выходили гости.

Оглобли, прислоненные к стене. Угрюмые мужчины в пустой пивной.

Павильон переоборудуют в конюшню? Приведут цирковых лошадей? Слонов?

В проем двери заглядывает, шатаясь, какой-то тип. Бесприютный странник, скиталец пыльных дорог. Заглядывает, принюхивается. Ведь тут наверняка найдется какой-нибудь уголок, где можно приютиться.

Нельзя здесь приютиться. Мрачная немая тишина, неистовая обида прогонят отсюда любого.

Убегает, обнявшись, влюбленная парочка. Они надеялись провести тут несколько безмятежных часов. О большем они не мечтали, ей-богу. Но только они устроились в углу, как девушку охватила такая дрожь!.. Может, к ней приблизилась Теда Бара? И направила на нее свой тяжелый взгляд? Взгляд, полный жгучей ненависти.

В центре павильона возникает фигура юноши. Откуда он взялся, чего хочет? Что ему пришло в голову?

Нэнси Кэррол, в шкуре леопарда, в украшениях из жемчуга и ракушек, сидела посреди комнаты на ковре. Она испуганно подтянула колени.

— Не прогоняй меня! Ты не можешь так со мной поступить!..

— Встань! — сказал ей Жамбоки.— Что ты там скорчилась?

Он направился к ней, хотел поднять ее.

И вдруг замер. Резкий, пронзительный звук остановил его.

Он не сразу повернулся к телефону. Авось замолчит. Авось поймет, что так нельзя.

Телефон звонил все настойчивее.

Жамбоки наконец обернулся. И медленно, неохотно двинулся к аппарату. А тот уже просто зашелся от бешенства. Словно само злобное негодование верещало на столе.

Он взял трубку — лишь бы тот успокоился. Но не прижал ее к уху. Голос и так был слышен.

— Отопительный график. Чтоб сегодня же у меня был отопительный график!..

— Чего вы от меня хотите?

— О, Господи, да не от вас! (Голос был одновременно извиняющимся и возмущенным.) Но мы только ваш номер сумели узнать. Во всем доме — только ваш.— Голос прервался, правда, лишь на секунду.— Сходите на первый этаж, к управдому! Управдом Якуш...

— Да я-то тут при чем?

— Вы что, не понимаете? Мне нужен отопительный график. Поймите же наконец! Пускай занесут в контору. Отчет... Мы составляем балансовый отчет!..

Жамбоки ничего больше не спрашивал. Стоял у аппарата, держал трубку... Потом огляделся. Бен Тёрпин исчез вместе с красотками в купальных костюмах. Все красотки исчезли, все до одной, словно их ветром сдуло. Ветреницы... Дикие цветы улицы...

Кэй Фрэнсис уже не звала его на прогулку.

Пола Негри словно никогда и не собиралась пить с ним чай. А Нэнси Кэррол? Куда делась Нэнси Кэррол?

Линялые цветы на ковре. Когда-то они были синими, красными; теперь такие серые, словно в них втоптан сигаретный пепел.

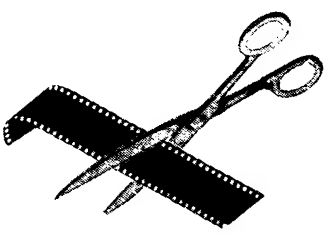
На столе вперемешку газеты. Кипы журналов. Растрепанные, потемневшие листы. Какой-то бумажный салат, под которым не видно стола.

На одной кипе — стаканчик с зубной щеткой. Безопасная бритва, старательно разобранная. Кисточка с засохшим кремом. Обломки поджаренных хлебцев на блюдце. Пустая чайная чашка.

Облезлый фикус в углу. Он словно сбежал сюда из гибнущих джунглей. И с тех пор так и не очухался. Чуть подальше — остов шезлонга. Больная странная птица. Хочет взлететь, но не может...

Рука, в которой он держит трубку, уже онемела. Но положить ее на рычаг он не решается. Или не может. И все смотрит, смотрит в пустоту комнаты. И слышит голос, повторяющий с маниакальным упорством:

— Отопительный график! Пускай мне доставят отопительный график!..



МИЛОШ ФОРМАН при участии ЯНА НОВАКА

Круговорот

Воспоминания

Перевод с английского ЕЛЕНЫ БОГАТЫРЕНКО

Всем моим родителям

ПРОЛОГ

Испытание, не убившее тебя

Двадцать пятого марта 1985 года я сидел в первых рядах Павильона Дороти Чэндлер в Лос-Анджелесе. На мне был смокинг, один из тысячи смокингов, надетых в этот вечер, мои туфли были безупречно начищены. Вокруг меня сверкали драгоценности на платьях, стоивших дороже автомобилей, а воздух был напоен ароматами тончайших духов.

Я был выдвинут на «Оскара» за режиссуру «Амадея», фильма по пьесе Питера Шеффера о благоговейной ненависти, которую испытывал придворный композитор Габсбургов, по фамилии Сальери, к Вольфгангу Амадею Моцарту. До этого я поставил четыре фильма в моей родной Чехословакии и четыре фильма в Америке, но «Амадей», как и я сам, был гибридом, американским фильмом, снятым в Чехословакии. По сути дела, этот фильм стал моим обратным билетом в Прагу после десяти лет изгнания.

Чехословакия была еще абсолютно тоталитарным государством, когда мы снимали «Амадея». Коммунистическое правление длилось более сорока лет, и в значительной мере именно оно определило ход моей жизни. Без него я никогда не очутился бы в Америке. Я думал, что никогда не увижу конца этого режима, хотя и понимал, что он не будет существовать вечно.

Мои родители были убежденными чешскими националистами, и можно сказать, что за эту убежденность они отдали жизнь. Чувство племени проникло и в мою кровь; даже после того как меня отлучили от моей страны и ее культуры (что произошло заочно) и оторвали от моей семьи в Праге, меня влекло обратно. Я сентиментален, и я не могу наслаждаться жизнью в полной мере, зная, что все дороги в страну моего детства перекрыты, что у меня нет возможности прикоснуться к моим истокам, к тому, что сделало меня именно таким. Я чувствовал себя неполноценным, будучи отрезанным от тех мест, где я забил свой первый гол, сорвал свой первый поцелуй, учился готовить гуляш, впервые ощутил, как земля поехала под ногами после выпивки, и впервые скомандовал: «Стоп!»

Я пытался приехать в Прагу хотя бы на несколько дней, в гости, чтобы наскоро обнять друзей, чтобы увидеть, что там происходит, но прошло

© 1993 by Miloš Forman

долгих десять лет, прежде чем я проложил себе дорогу домой с помощью «Амадея». Я приехал американским гражданином, с американским фильмом, на котором коммунистическое правительство смогло заработать американские деньги,— эти доллары за съемки стали основной причиной, по которой мне выдали разрешение на въезд в страну. Хотя на протяжении всего периода съемок я был под наблюдением, мне, по крайней мере, удалось снова побывать дома, так что «Амадей» принес мне удачу еще до номинации.

Этот фильм также сделал меня богатым. Он снимался независимой группой, на условиях совершенно необычного соглашения, заключенного между Питером Шеффером, продюсером Солом Зэнцем и мной. Вкладом Шеффера в это партнерство стали пьеса и сценарий по ней, я отдал два года жизни, Зэнц собрал нужные деньги, и только мы трое владели правом на негативы «Амадея». Вся деловая часть была продумана моим агентом Робби Ланцем, он изложил ее в простой записке на двух страницах, которая была скреплена простым рукопожатием.

Присуждение «Оскара» означает миллионные прибыли, а у «Амадея» была сильная конкуренция. Против меня были три режиссера — Роберт Бентон, Ролан Жоффе и Вуди Аллен, а кроме них — еще и живая легенда кинематографа. В 1984 году Дэвид Лин поставил великолепный фильм по классическому английскому роману «Поездка в Индию» Э. М. Форстера, и теперь 76-летний мастер по праву считался фаворитом Академии киноискусства.

Я все же надеялся на победу, но спрятал эту надежду так глубоко в душе, что не решался признаться в ней даже самому себе. Я уже получил премию гильдии режиссеров, а за всю историю вручения премий было лишь два случая, когда она не предшествовала получению «Оскара», однако, анализируя эти статистические данные, я приходил к выводу, что именно в этом году могло произойти все что угодно. Я вытирал вспотевшие ладони о мягкую обивку сиденья и прокручивал в голове подготовленную речь каждый раз, когда в церемонии наступала пауза.

У меня уже был некоторый опыт ерзанья на сиденьях Павильона Дороти Чэндлер. В 60-х годах я дважды проиграл соревнование, когда мои чешские фильмы, «Любовные похождения блондинки» и «Бал пожарных», выдвигались на «Оскара» в категории лучших зарубежных фильмов. Однако в 1976 году я получил приз за лучшую режиссуру и лучшую операторскую работу в фильме «Кто-то пролетел над гнездом кукушки».

Тот вечер остался в моей памяти невероятной смесью впечатлений и чувств. Мои сыновья-близнецы Петр и Матей прилетели из Праги накануне вечером и проспали большую часть церемонии. Им было по двенадцать лет, и они были для меня совершенно чужими. Я не видел их шесть лет и только начинал заново знакомиться с ними, так что мой первый «Оскар» потонул в буре более глубоких чувств. Когда я удостоился номинации в 1984 году, я решил насладиться полноценным участием в этой грандиозной игре.

Всю свою жизнь я стремился побеждать. Желание быть первым всегда было одной из основных движущих сил моей жизни, и мне всегда было интересно наблюдать, как проявляется это желание у других людей. Когда Майкл Джордан, вероятно величайший спортсмен всех времен и народов, благодаря своим выдающимся способностям и силе духа привел команду к высшим спортивным почестям, он плакал от счастья. Но его поведение, как мне показалось, не было проявлением чувства чистой радости, той радости, которая возносит тебя над миром; это было счастье человека, который наконец добился того, что должно было произойти уже давно, счастье выполненного долга, счастье, основанное на сознании, что эта победа сделает следующие победы еще более трудными. Это было горькое счастье сверхпобедителя, счастье человека, который был слишком жесток к себе на протяжении слишком долгого времени и который наконец избавился от своей ноши. Впрочем, может быть, я проецирую собственные амбиции и чувства на другого человека; за свою жизнь я понял, что побеждать так же трудно, как и прекрасно, но альтернативы этому нет.

Я никогда не мог примириться с поражением. Под поражением я не подразумеваю затруднения, те моменты, когда ты стоишь и надеешься, что земля разверзнется и поглотит тебя. Такие моменты в моей жизни были, и они проходят. Про тебя забывают, жизнь идет своим чередом. Но потерпеть полное поражение, если ты работал над чем-то долгое время, всецело отдаваясь этой работе, стремился, чтобы она проникла в каждую клеточку твоего существа, привлекал к ней других людей, очаровывал их своими проектами и заставлял их поверить тебе и так же отдавать все свои силы — а потом видеть, как все рушится и рассыпается в прах на чьем-то письменном столе, слышать виноватый голос по телефону, знать, что самозваный цензор лжет тебе улыбкой или через переводчика,— вот что повергает меня в столбняк. Внезапно у меня не остается сил, чтобы подняться с постели. Дневной свет щиплет глаза, как мыло, и я не могу держать их открытыми. Если я пытаюсь встать, колени становятся резиновыми, но когда я ложусь обратно в постель, неописуемое блаженство переполняет меня. Есть что-то извращенное в том, что это чувство мне приятнее, чем любые овации, лавры и премии.

В этот вечер вручения «Оскаров» «Амадею» везло. Питер Шеффер был награжден за лучший сценарий, Ф. Марри Абрахам удостоился звания лучшего актера, и еще мы получили премии за работу художника, за костюмы, звук и грим. Наконец человек, появления которого я ждал, Стивен Спилберг, вышел на сцену с конвертом в руке.

У меня подскочило давление, и мне ужасно захотелось, чтобы в конверте был листок с моей фамилией, хотя я уже выпятил подбородок в гримасе разочарования. Я почувствовал жар направленных на меня софитов и приготовил свою самую лучшую улыбку проигравшего, не спуская глаз с листка бумаги, который Спилберг разворачивал на сцене.

«Итак, имя победителя...» Он сделал драматическую паузу, и я решил, что, в конце концов, не хочу получать этого «Оскара», потому что внезапно почувствовал на себе взгляд сотен миллионов глаз; вся эта чертова планета уставилась на меня. Вдруг я испугался газетчиков, охотников за автографами, академиков: это был момент паники, и меня охватил озноб. Наконец Спилберг поднял голову и произнес мое имя, и все чувства снова хлынули потоком. Теперь я ощутил тепло, прекрасный электрический разряд выбросил меня из кресла, и я побежал на сцену, и мир превратился в вихрь впечатлений, зал стал нереальным, Спилберг был всего лишь тенью, пожимавшей мне руку, а тяжесть «Оскара» в моей руке означала независимость, новые, интересные для меня фильмы, новый расцвет жизни.

Я произнес речь, более или менее соответствовавшую тому, что я заготовил, но пока я говорил, я опять подумал — почему я? Черт возьми, почему именно я? За что на меня свалилось столько удачи? Это чувство не покидало меня много лет, оно то уходило, то приходило вновь, чувство, что я недостоин всей этой невероятной судьбы, всех этих поражений и побед, которые были в моей жизни, что, в конечном итоге, я украл у кого-то причитающуюся ему долю счастья.

Единственным ответом, который пришел мне на ум, было услышанное когда-то замечание о том, что испытания, не убивающие тебя, делают тебя сильнее. Может быть, это замечание в моем случае справедливо, может быть, именно потому это был я.

А поскольку я всегда так старался победить, мне в голову пришла еще одна мысль: итак, я победил, это потрясающе, но неужели это конец?

И в тот момент, когда стрелка на часах моей депрессии почти дошла до двенадцати, в последнее мгновение я вспомнил старый чешский анекдот: муж неожиданно приходит домой. Жена быстренько прячет любовника в шкаф в спальне. В течение двух часов он сидит там, среди флаконов дорогих духов, в самых изысканных ароматах розового масла, орхидей и мускуса, среди жасминового мыла, детских присыпок, душистых тальков и кремов. Наконец жене удается снова выпроводить мужа из дома, и любовник вываливается из шкафа с воплем: «Скорее! Дай мне кусок дерьма!»

ЧАСТЬ 1

Часлав

Немая опера

Всю жизнь мне казалось: можно больно пораниться, оглядываясь назад, поэтому я редко вспоминал свое детство. Было слишком грустно прокручивать назад собственную жизнь, и в результате получилось, что я едва не растерял замечательные воспоминания об этом далеком времени.

Я родился в городке Часлав в Центральной Чехии, точнее — на крепкой дубовой кровати моих родителей. На дворе был 1932 год, кровать стояла в двухэтажном доме, а дом стоял на углу двух грязных улиц, недалеко от вокзала. Его окна выходили на маленький парк, в котором росли серебристые ели и дубы, и на бежевые оштукатуренные кирпичные домики. По соседству было много садов с цветочными клумбами и фруктовыми деревьями за узорными решетками.

В Чаславе было примерно десять тысяч жителей, а история его восходит к XIII столетию. Помимо большой готической церкви, принадлежавшей католикам, и маленькой протестантской, куда моя семья ходила на службу в воскресенье, самым примечательным местом города считалась площадь размером с маленький аэродром. Средневековые армии могли строиться на ней перед походом.

И именно в этом маленьком городке с большой площадью однажды субботним вечером меня, четырех- или пятилетнего мальчугана, родители привели в большой зал, полный народу. Все были нарядно одеты, курили, разговаривали и смеялись. Пока мы пробирались через длинные ряды деревянных скамеек, я лучше видел ботинки, чем лица. Мы сели, лампы погасли, и пучок яркого света прорезал темноту. Этот свет выходил из дырки в задней стене, которая легко прикрывалась монеткой, а потом быстро расширялся, превращаясь в толстый конус лучей, высвечивающих удивительные картинки на белой простыне перед нами.

На серых лицах размером с дом беззвучно раскрывались и закрывались рты размером с дверь. Можно было слышать только жужжание машины где-то позади. Внезапно мерцающая картинка исчезла, и перед нами появилась толпа крестьян. Они тоже открывали рты беззвучно, как рыбы, а потом исчезли и они, уступив место странице, на которой были написаны какие-то слова и которая плыла по морю из нот. Спустя мгновение пропала и она, и вновь появились гигантские лица, но на этот раз люди вокруг меня стали подпевать губам, двигавшимся на белой простыне: «Как же нам не веселиться, коль здоровье нам дано».

Вначале они пели тихо, но потом разошлись, и вскоре хор пел уже во всю мощь легких.

Оказалось, что я смотрел документальный фильм по опере Бедржиха Сметаны «Проданная невеста», но фильм был *немой*. Это опера долгое время считалась воплощением национального чешского характера, предполагалось, что зрители должны знать музыку. В то время я еще даже не знал, что такое опера. Я видел, как люди поют в церкви, но здесь все было по-другому, это было так странно, потому что вокруг меня то там, то здесь начинали всхлипывать дамы, и люди пели все громче, а вскоре все они заплакали, и дом качался в такт мелодии.

В демократической Чехословакии конца 30-х годов люди все больше нервничали. По ту сторону границы, в Германии, Адольф Гитлер требовал, чтобы наша страна отдала ему территории, населенные немцами. Он угрожал силой захватить Судетскую область, если чешское правительство не согласится на его требования. В тот субботний вечер 1937 или 1938 года мне и в голову не могло прийти, что поведение кинозрителей Часлава было каким-то особенным. Я считал, что такие сборища с плачем происходили в кино «Прогресс» каждый вечер, и я просто не знал, *что* думать по этому поводу.

Вскоре после этого родители опять повели меня в кино «Прогресс», и на сей раз я увидел «Белоснежку и семь гномов» Уолта Диснея. Фильм привел меня в состояние транса. Краски были такими яркими, музыка — просто неземной, а хорошо известная история оказалась такой захватывающей, что я не знал, как мне вести себя. Я хохотал до слез, визжал от восторга, кусал губы, подбадривал гномов, обожал Белоснежку, и мне хотелось, чтобы фильм никогда не кончался.

В то время первым человеком в Чаславе считался пан Пик. Он был владельцем мыловаренной фабрики, на которой выпускались разноцветные мыльца в форме диснеевских гномов, так что я мыл руки Доком, Счастливчиком, Чихуном, Соней, Ворчуном, Тихоней или Простаком каждый день. Теперь этому настал конец. Придя домой, я запретил кому-либо в доме трогать мыло Пика. Я вынул гномов из мыльниц и положил их в красивую коробочку, которую повсюду носил с собой. Я открывал коробочку, смотрел на моих гномов и готов был без конца вдыхать их запах.

Семейная Библия

Многие из тех, с кем я провел свои детство и юность, умерли или живут за границей, но дом в Чаславе по-прежнему принадлежит нашей семье. Хранителями потрепанного чемодана с семейными реликвиями, неотъемлемой части дома, стали моя невестка Боженка и ее дети. Среди прочего в чемодане хранится Библия в кожаном переплете. Читать ее готический шрифт невозможно, но это не имеет значения, потому что читатель сразу же открывает разлинованные страницы в конце книги, где изображено древо нашей семьи. Корни его уходят в начало 1800-х годов.

Бумага пожелтела, а чернила ранних записей превратились в серые тени. Мои предки писали о себе в третьем лице старинным почерком с завитушками. Они заносили в книгу только основные факты своих биографий. Они записывали свои имена, даты рождения, профессии, адреса и имена детей. Кто-то другой завершал описание их жизни, указывая, где, когда и как они умирали. Их почерки позволяют судить о характерах, и как же трогательна их уверенность в завтрашнем дне, уверенность, с которой они старались уместить как можно больше слов на строчках, чтобы оставить место для будущих поколений!

Кем были эти люди?

Мой прадед был тюремным охранником. Мой дед, которого я никогда не видел, служил на железной дороге. У него было восемь детей, старшим из которых был мой отец, Рудольф Форман. Моя бабушка умерла вскоре после рождения младшего сына, так что отцу пришлось заботиться о подраставших братьях и сестрах. Он на всю жизнь сохранил любовь к детям, стал вожатым бойскаутов, а потом — учителем. Когда он получил степень, то стал работать в педагогическом институте в Чаславе, где учил будущих школьных учителей.

Он встретил мою мать, Анну, когда ему было под тридцать. Мой старший брат Благослав родился в 1917 году через шесть месяцев после их свадьбы, хотя вроде бы никто не говорил, что это был вынужденный брак. Спустя два года родился второй мальчик, Павел. Я появился на свет через 12 лет после Павла и долгие годы ломал себе голову над тем, считать ли себя плодом еще одного «несчастного случая», запоздалого решения или же неким залогом примирения, возвращения молодости. Разница в возрасте между мной и моими братьями всегда казалась мне подозрительно большой, и в конце концов я узнал, что эти подозрения были небезосновательны.

Моя мать была смуглой, красивой и энергичной женщиной, полной жизненных сил, с деловым складом ума. Она была на девять лет моложе отца и большую часть своей энергии вкладывала в летнюю гостиницу, которую родители построили на берегу большого озера в северной Чехии. Отец выбрал красивое место в сосновом лесу, примерно в 50 ярдах от берега, в том месте, куда он часто ходил в походы и которое знал с юности.

Сама водная гладь на протяжении многих лет называлась просто Большим озером, но моему отцу это название казалось слишком прозаичным. Он написал статью в местную газету, предложив, чтобы озеро было названо в честь Карела Гинека Махи, поэта-романтика, чьи лучшие произведения навеяны красотой этих мест. Там было действительно очень живописно, это было отличное место для отдыха. Предложение отца приняли, и с тех пор озеро стало называться озером Махи.

Мои родители начали постройку гостиницы в 1927 году, это был, бесспорно, самый большой проект в их жизни. Они назвали гостиницу «Рут», она стала первым заведением подобного рода в этой местности, где теперь полно дач и пансионатов. В ней было четырнадцать комнат, которые сдавались понедельно или помесячно. Еще там были контора, столовая и кондитерская. Дом не годился для зимнего проживания, так что сезон длился с июня по сентябрь.

Каждый год в мае мама оставляла мужчин самостоятельно выкручиваться в Чаславе и отправлялась в шестичасовое путешествие тремя поездами на озеро Махи. Она отпирала дом, выгоняла мышей, расплодившихся там за зиму, смахивала дохлых мух с подоконников, распаковывала сложенные на зиму простыни и посуду, нанимала маляров для окраски стен и повара в кондитерскую. Когда заканчивался учебный год, в начале июня, отец с мальчиками присоединялся к ней. Они готовили для постояльцев, продавали сладости в кондитерской, следили за порядком в доме, гуляли в лесу, плавали и ловили рыбу в озере.

Они прекрасно проводили лето и при этом зарабатывали деньги.

Путь, по которому не пошел отец

Первый большой перелом в моей жизни наступил, когда пришли немцы, вскоре после того, как мой отец принял решение не уезжать.

Когда осенью 1938 года Гитлеру отдали по мюнхенскому соглашению Судетскую область, все понимали, что захват остальной части Чехословакии — всего лишь вопрос времени. Старые друзья нашей семьи, некие Куколы, уехали в Швецию и в Англию, где у них была собственность. Вскоре они прислали письмо, в котором сообщали, что помогут нам выехать из страны и начать новую жизнь за границей. Они были готовы поддержать нас материально. Мама не возражала, но отец отказался даже думать об этом. Он не собирался предавать свою Родину в самый страшный час. Он жил в Чаславе, здесь было его место на земле, и в Чаславе он хотел умереть.

Я только что пошел в школу, так что моего мнения никто не спрашивал, и об этом предложении друзей я узнал только после войны. Мои родители записали меня в школу при педагогическом институте, где мой отец учил учителей, которые учили меня, так что он мог наблюдать за моим *образованием*.

Когда я пытаюсь представить себе папу, он кажется мне гигантом, возвышающимся надо мной как башня. Мне ни разу не удалось увидеть его с наблюдательного пункта, который был бы выше кухонного стола. В свои пятьдесят лет он годился по возрасту мне в дедушки, а поскольку он был главным над моими учителями, его авторитет становился вдвое больше, чем у других родителей. Его участие в моей жизни было добрым, хотя и достаточно отдаленным, но он всегда интересовался моей учебой. Он хотел знать обо всем, что я делал в классе. Я все рассказывал ему, и он внимательно выслушивал мои суждения. Мои учителя были его студентами, так что, может быть, папа использовал меня в качестве своего личного инспектора.

Я не помню, как немцы пришли в Часлав, но знаю, что это случилось вскоре после моего седьмого дня рождения. Они внезапно оказались в городе, а весенним днем 1940 года в наш класс вошел директор школы. Раньше

он к нам никогда не заходил, поэтому воцарилась гробовая тишина. Директор что-то сказал на ухо учителю, а потом подошел к моей парте.

— Милош, пойдем со мной,— тихо сказал он.

Я вышел из класса вслед за ним, спустился вниз к раздевалке, а потом поднялся по ступенькам и увидел отца. Он стоял на площадке с двумя мужчинами в кожаных пальто. Я часто встречал отца в школе, в этом не было ничего необычного. Я стал подниматься к нему, папа подошел и погладил меня по голове. Теперь я почувствовал — с ним происходит что-то неладное, но я не понимал, что именно. Папа заговорил со мной как обычно, но все его поведение было каким-то странным.

— Ну как дела, Милош?

— Хорошо...

— Скажи маме, что все в порядке, ладно?

— Да, папа, я скажу.

— Тебе сегодня задали уроки?

— Да, папа.

— Обязательно все сделай.

— Ладно, папа.

— Ты прочел все, что задал учитель Жирасек?

— Да...

— Хорошо. Ты славный мальчик...

Мы постояли там еще минуту. Я не понимал, почему папа велел увести меня из класса, чтобы задать мне вопросы, которые мог бы задать дома, за обедом. Пауза затягивалась. Вдруг один человек в кожаном пальто что-то сказал по-немецки. Я не понял его, но голос звучал вежливо. Папа снова погладил меня по голове и протянул мне конверт.

— Отдай это маме и скажи ей, что все в порядке и что я вернусь, хорошо?

— Да, папа.

Папа и люди в кожаных пальто спустились по ступенькам. Мы с директором смотрели, как они прошли по вестибюлю, открыли тяжелую дверь и вышли на улицу. Дверь медленно закрылась, и я ждал, что директор что-нибудь скажет, но он просто стоял и смотрел на закрытую дверь.

— Иди собери свои вещи, Милош,— сказал он наконец.— Ты должен отнести письмо маме.

У меня забилось сердце: меня отпускали домой! Папа сказал, что все в порядке, так что тревожиться не о чем, а теперь еще оказалось, что мне не нужно досиживать до конца уроков! Я был счастлив. Я быстро сбежал по лестнице. Я смешил одноклассников, складывая книги. Я пошел домой самой длинной дорогой, волоча ноги, наслаждаясь свободой. Я никогда не видел, что происходит в городе в это время дня, поэтому все было мне интересно, и я растянул прогулку насколько мог.

Я помню, как внезапно изменилось лицо матери, когда она вскрыла письмо, которое я принес. Она замерла, и кровь отлила от ее лица. Потом она расплакалась. Я был потрясен. Я не понимал ее реакцию. Папа сказал, что ни о чем не надо беспокоиться. Почему же она расстроилась? Что он написал в этом письме?

Мама не сказала мне, что папу арестовало гестапо. Она сказала, что он уехал на несколько дней и скоро вернется. Похоже, она и сама верила в это. Кто-то сказал ей, что такие вещи случались, что большинство из задержанных в гестапо просто допрашивали, а потом отпускали и что на днях папа обязательно вернется из гестаповской тюрьмы в Колине. Говоривший просто хотел успокоить маму, но она была перепугана до смерти и всем сердцем уцепилась за эту призрачную надежду. А что еще оставалось делать бедной женщине?

На следующее утро мама не пустила меня в школу. Вместо этого мы с ней пошли на вокзал. Она объяснила, что папа может приехать из Колина.

— Мы пойдем туда его встречать,— сказала она.

Чаславский вокзал не был шумным местом. Всего две платформы,

соединенные пешеходным мостом. Каждый день из Колина, ближайшего железнодорожного узла, приходили три поезда. При немцах поезда ходили регулярно, блестящий черный паровоз с пятью вагонами защитного цвета прибыл точно по расписанию. Мама крепко сжала мою руку, и мы смотрели, как затормозил паровоз, как начальник поезда выкинул сумку с почтой, как открылись почти все двери; мы впивались глазами в лица пассажиров. Последний человек вышел из поезда. Мы стояли на том же месте, пока не закрылись двери, пока состав не отошел от перрона, выпуская свирепые клубы пара, пока он не отъехал от вокзала и не устремился на восток. И потом мы смотрели вслед этому поезду, как будто бы папа мог еще быть в нем, как будто он просто уснул и проспал свою остановку, как будто он мог дернуть стоп-кран и выскочить из вагона.

— Ну что же, Милош, через два часа будет следующий поезд,— сказала мама, и мы пошли домой.

Папа не приехал следующим поездом и вечерним поездом тоже. Впереди у нас была длинная ночь, но завтра должны были прийти еще три поезда.

Мы встречали их, один за другим, но ни один из них не привез домой папу.

Я не помню, ходил ли я в школу в те дни. Мне кажется, что я так и ходил с мамой на станцию каждый день, много недель подряд, но вполне вероятно, что все было по-другому. Может быть, я ходил туда только после уроков, может быть, уже начались летние каникулы, но как бы то ни было, папа так больше и не приехал, и мне начинали надоедать эти бесполезные походы.

Я уже не стоял возле мамы, глядя на останавливающийся поезд и выходящих пассажиров. Как только мы приходили на станцию, я залезал на мост и стоял как раз над главным путем. Теперь я даже не рассматривал пассажиров. Я ждал, чтобы поезд проехал подо мной, сотрясая ржавые перекладины моста, и мне казалось, что весь этот напряженный, грохочущий, скрежещущий металл проходит через мое тело. Клубящийся дым, выходивший из пыхтящего паровика, пахнувший серой и углем, был влажным, он окутывал меня, оставляя на лице пленку липкой копоти. Облако пара окружало меня, и, если я смотрел на вагоны, проезжавшие в нескольких футах внизу, мне казалось, что мост движется навстречу им; как будто поезд стоял на месте, а я летел над ним на железном мосту. Тяжелый дым рассеивался не сразу. Обычно пассажиры исчезали раньше, чем этот пахнувший серой туман. И всякий раз, когда он рассеивался, я видел только мою мать, одиноко стоявшую на пустой платформе.

Так мы ходили на станцию каждый день примерно три месяца. Эти походы стали для мамы ритуалом. Они прекратились внезапно, когда пришло известие о том, что папу перевели из Колина в тюрьму в Ческа-Липе. Жизнь должна была продолжаться, я снова пошел в школу, а мама начала ждать почтальона. Он приходил только один раз в день, но иногда он приносил письмо от папы.

В то Рождество я написал страстное письмо Ежишеку, чешскому Санта-Клаусу, умоляя его вернуть папу домой. Мама много молилась о его возвращении. Впрочем, ее молитвы помогли не больше, чем мое послание, и тогда мы с ней стали тратить все силы на новое занятие — хотя мы сами голодали, мы собирали еду для посылок, которые разрешалось отправлять папе несколько раз в год.

Во время войны моя жизнь совсем не походила на то, что изображают в книжках или в фильмах. Были у меня и моменты мучительного страха, но это были лишь отдельные аккорды в интенсивной мелодии повседневной жизни. Например, в том, что осталось от Чехословакии и что немцы называли Протекторатом Богемии и Моравии, проводились традиционные чемпионаты по легкой атлетике, давшие Чаславу собственную знаменитость. Этого спортсмена звали Ярослав Олива, и он пробежал стометровку за 11,1 секунды. В финале он был последним, но это означало, что он вошел в шестерку самых быстрых людей страны, и когда я видел его в городе, я переходил улицу, чтобы поздороваться с ним.

Я помню еще, в то время я ужасно хотел жить в городе, где ходят трамваи. Наверное, мысль о них пришла мне в голову под впечатлением открытки с видом Праги, и я мечтал о том, как буду запрыгивать на открытую площадку вагона и спрыгивать с нее. Я постоянно спрашивал взрослых, насколько большим должен быть город, чтобы в нем могли ходить трамваи. Они или не знали этого, или говорили загадками. Наконец мне попался один дяденька, который прямо ответил на мучивший меня вопрос. Он сказал, что рельсы для трамваев можно проложить только в городе, который в длину будет больше пяти километров.

При первой же возможности я измерил шагами длину главной улицы города, пересекавшей его из конца в конец и имевшей вид сгорбленного позвоночника. Она начиналась на возвышении в западной части Часлава, спускалась вниз, пересекала железнодорожные пути, шла вверх к площади и уходила на восток. Я прошел по ней несколько раз, но как бы я ни старался уменьшить свои шаги, мне ни разу не удалось натянуть больше четырех с половиной километров. Тогда я понял, что живу в маленьком городишке и что в один прекрасный день нужно будет из него уехать.

Яйца и камни

Во время войны немцы забирали на оккупированных территориях все яйца для военных нужд. У них были книги, куда они переписали всю крестьянскую живность, и приходилось сдавать полностью яйца, снесенные вашими курами сверх определенной квоты. Это означало бесконечные проблемы, потому что недокормленные куры часто не могли снести даже столько яиц, сколько полагалось по квоте, и тогда нужно было идти в какое-то учреждение, объясняться, ставить печати и подписывать бумаги, потому что этот продовольственный налог был делом серьезным. Утаив свинью от переписи, вы рисковали жизнью. Из всех домашних животных не подлежали учету только карликовые куры. Они несли такие крошечные яйца, что даже помешанные на отчетности немцы позволяли нам оставлять их себе.

После ареста папы нам стало не хватать денег, и мама исхитрилась купить шесть карликовых курочек; мы ели их малюсенькие яички на завтрак. Еще мама шила и сдавала комнаты жильцам, поэтому мы могли посылать папе посылки, чтобы он не умер от голода.

Прорабатывая все детали нашего финансового положения со свойственными ей энергией и воображением, мама однажды решила поехать и спасти то, что еще можно было спасти в нашей летней гостинице. «Рут» уже не приносила нам дохода, но там по-прежнему оставались какие-то ценные вещи.

В конце осени 1941 года мы поехали из Часлава на озеро Махи. Мама отдала меня в тамошнюю школу и разрешила взять с собой собаку. Это была рыжевато-коричневая такса, и Ежишек принес мне ее в последнее Рождество, которое мы отмечали всей семьей. Я помню, как папа сел после обеда за рояль, чтобы петь вместе с нами рождественские гимны. Я всей душой ненавидел эту традицию, ведь из-за нее откладывалось разглядывание подарков. Я помню, как папа поднял крышку рояля и взял первый аккорд, и рояль издал длинный высокий звук. Из коробки, стоявшей возле папиных ног, доносилось громкое ворчание, от которого у меня кровь приливала к щекам. Рыжий щенок был лучшим подарком, который я когда-либо получал на Рождество. Я назвал его Рек, и мы стали большими друзьями. К тому времени, как мама повезла меня в «Рут», он следовал за мной повсюду.

Во время войны озеро Махи было странным местом. В Судетской области больше не было чешских школ, так что мне пришлось пойти в немецкий класс, где учитель показал мне на последнюю парту в углу комнаты. Я совсем не говорил по-немецки и не знал никого из ребят, я просто сидел там и пытался понять что-нибудь из услышанного. Весь

класс начинал смеяться, а я не знал над чем. Я был счастлив, что никто не обращал на меня внимания. Я скучал по Чаславу. Я думал о том, что делает Рек. Наконец прозвенел последний звонок.

Я пошел домой по дорожке, извивавшейся между высоких сосен. Я тащился по ней, хлопая руками по стволам и глядя под ноги, когда вдруг что-то ударило меня, и мое плечо пронзила острая боль. Обернувшись назад, я увидел, как от ствола дерева рядом со мной отскочил камень. Шесть или семь немецких мальчишек из моего класса стояли ярдах в пятнадцати, молча глядя на меня и сжимая в кулаках камни. Самый низенький размахнулся и швырнул в меня булыжник. Он промазал, но другой мальчишка кинул камень побольше, от которого я еле сумел увернуться.

За всем этим наблюдала группка девочек. Ни одна из них не дразнила меня и не кричала ничего обидного. Вообще все происходило в молчании. Лица нападавших сохраняли деловое выражение. Они с силой швыряли камни, но не проявляли при этом никаких эмоций, как будто бы кто-то другой приказал им побить меня камнями, как будто они ставили опыт.

Я был ошеломлен и подавлен; я не знал, что делать. Я просто стоял и уворачивался от камней. Никто не делал попытки наброситься на меня или ударить, но и швырять камни никто не прекращал. В конце концов мне в живот угодил большой булыжник, и я побрел домой и показал след от удара маме.

Моя мать не принадлежала к числу тех, кто легко успокаивается. На следующее утро она не пустила меня в школу, а сама пошла побеседовать с моим немецким учителем. Вернувшись, она сказала, что бояться нечего. Больше со мной никогда не случится ничего подобного. Учитель пообещал ей это, она ему доверяла, и на следующий день она отправила меня в школу.

Я не знал чего ждать. В классе никто не смотрел в мою сторону. Ничего не произошло. Я чувствовал, что нахожусь под защитой учителя и что все боятся его. Я спокойно сидел на математике, единственном уроке, когда я мог что-то делать. Потом я пошел домой по той же дороге между сосен. Я шел быстро и часто оглядывался, но никто меня не побеспокоил.

Прошло несколько дней. В школе проблем не было, если не считать того, что мне было тоскливо и одиноко. Другие дети смотрели сквозь меня. Мама попыталась подучить меня немецкому, но я хотел лишь одного — уйти из школы домой и играть с Реком. Теперь в целом мире он был моим единственным другом, и я еще более страстно привязался к нему.

Однажды учитель повел нас на прогулку. Мы шли по скользкому бревенчатому мостику, и вдруг кто-то толкнул меня сзади, и я полетел в ледяную воду. Учитель был взбешен. Он надавал пощечин тем ребятам, которые шли сзади меня, а мне велел бежать домой переодеваться. Я помчался в гостиницу, одежда примерзала к телу, а холодная, как лед, вода хлюпала в ботинках. После этого я уже не ходил в немецкую школу.

Вернувшись в «Рут», я увидел, что мама страшно ругает Река. Судетская область нравилась ему не больше, чем мне, и он ополчился на немецкого почтальона и порвал ему брюки. Мы окончательно перестали вписываться в эту действительность, мама получше спрятала столовое серебро и простыни, мы сели в поезд и вернулись в Часлав.

Я был счастлив снова встретиться со старыми друзьями, но по-прежнему проводил большую часть свободного времени с Реком. Он наносил заметный урон нашему семейному бюджету, но я готов был голодать, лишь бы накормить его, хотя маме это вовсе не нравилось. Я был счастлив, что Рек — такса, а не сенбернар. Однако в один злосчастный день аппетит Река сыграл с ним злую шутку. Его оставили дома одного, и он прорыл дыру под изгородью в саду и залез в курятник. Он не пощадил ни одной из наших карликовых кур. По мнению моей матери, убийца не мог рассчитывать на снисхождение. На следующее утро крестьянин с кривыми зубами, знакомый моих родителей, живший в соседней деревне, пришел к нам, и мама вырвала Река из моих рук и отдала этому человеку. Я отбивался, кричал, плакал, я ненавидел их всех, но они были сильнее

меня, и таким образом мама продала мою собаку за новый выводок кур-лилипуток.

Я должен признаться, что утрата Река была самым болезненным событием моего детства. Когда из моей жизни исчез отец, он все-таки оставался в ней неким образом, пусть и далеким, за горизонтом. Я не понимал, что с ним произошло: просто он был где-то вдали от меня. Мы говорили о нем, мы вместе собирали ему посылки с едой, мы отмечали его дни рождения, он беседовал со мной в письмах, так что эмоциональный удар от его исчезновения был несколько сглажен.

Жестоким фактом моей жизни остается то, что все большие потери моего детства были для меня обыденными, ни одна из них не потрясла меня, но разлука с таксой причинила мне жгучую боль. Я дрался за Река физически, я дрался за него против собственной матери, которую так любил, и все-таки мрачный чужак оторвал его от меня, сунул, скулящего, под мышку и унес навсегда. Что же за мир окружал меня?

Это был мир, где спустя несколько дней я взял кусок хлеба, вытер им остатки желтка с тарелки, на которой я ел яичницу из яиц карликовых кур, и от души пожелал, чтобы мне дали еще три порции на добавку.

Вниз, вниз, вниз

Когда я был маленьким, мне часто снился один и тот же сон. Он снился мне много лет, в чужих домах, на диванах и кушетках, в чужих кроватях, и я всегда просыпался от этого сна, как от удара, весь в поту и с колотящимся сердцем.

Сон был такой: я стою у открытой задней двери нашего дома в Чаславе и смотрю на ведьму. У старой карги когти на руках и бородавки на лице, похожие на раковые наросты, она одета в лохмотья, воняющие мочой. Она очень страшная, но она ковыляет вдоль дальней стены сада, шагов за тридцать от меня, и я не боюсь. Она смотрит прямо мне в глаза, но я держусь одной рукой за ручку двери и, если придется, смогу захлопнуть ее перед ведьмой. Я слышу голоса отца, матери и старших братьев, они спокойно разговаривают и смеются в кухне, позади меня, и я чувствую себя в безопасности, в такой безопасности, что показываю старухе язык и начинаю корчить ей рожи. При этом я все время крепко держусь за ручку двери, чтобы она не смогла добраться до меня.

Вдруг ведьма бросается ко мне, она летит к двери, как будто движимая какой-то космической силой, она хватает меня, и пол уходит у меня из-под ног, и я не могу найти опору. Ведьма крепко обхватила меня, и я не могу закричать, потому что сердце мое перестает биться, и я не могу дышать, и мои мышцы скованы ужасом, и мы летим — вниз, вниз, вниз.

Ступеньки

Мне было десять лет, я болел и лежал с высокой температурой в спальне на втором этаже нашего дома. За окном был яркий летний день, но когда мама принесла мне лекарство, она закрыла ставни, отчего в комнате царил приятный полумрак. У меня была какая-то книга, но я просто отдыхал с полузакрытыми глазами, прислушиваясь к чириканью птиц в парке и к шагам матери, ходившей на первом этаже.

Я услышал, как у нашей калитки остановилась машина, а в 1942 году это был необычный звук для нашей улицы.

Кто-то решительно постучал. Дверь распахнулась. Сверху я слышал приглушенные голоса нескольких людей, вошедших в прихожую. Через какое-то время послышались шаги — люди ходили по комнатам первого этажа, хлопали дверями, выдвигали ящики, двигали мебель. Я был напуган. Я не знал, кто пришел к нам, и не хотел этого знать, потому что уже начинал догадываться.

Я старался не смотреть на массивный деревянный буфет, возвышавшийся в нескольких футах от меня, у задней двери комнаты. Он не полностью скрывал дверь в маленький альков, который мы использовали как потайную кладовку, где хранили мешок картошки и, может быть, немного сала, продукты с черного рынка, которые маме удалось привезти из соседних деревень и которые нам не положено было иметь, хотя подобные запасы были в то время у всех. Мы держали дверь открытой, чтобы проветривать кладовку, и если нам казалось, что кто-нибудь может сунуть туда нос, мама просто придвигала буфет к стене.

Наконец я услышал шаги на лестнице. Этих шагов было слишком много, но среди них я различил более легкие и стал молиться, чтобы это была мама. Это действительно была она, но когда она распахнула дверь и вошла, то выглядела очень странно.

— Вот твое лекарство, Мило.

Я уже принимал лекарство, но ничего не сказал. Я потянулся к двери, и мама дала мне таблетку и стакан с водой. Ее лицо было вытянутым и совсем белым, она пристально смотрела на меня, и в ее взгляде я прочел предостережение. Я старался не смотреть, но видел высокого мужчину, стоявшего рядом с ней и не спускавшего с нее глаз, чужого и сурового, уже распоряжавшегося ею. Я проглотил таблетку, как хороший мальчик, запил ее водой, а мама посмотрела на меня долгим-долгим взглядом, потом повернулась и закрыла дверь. Я слушал, как она спускалась по лестнице.

Значит, это была правда. Гестапо обыскивало дом, и уже не было надежды на то, что все происходящее на самом деле не происходит, и теперь мне нужно было закрыть дверь в альков. Я на цыпочках, чтобы не скрипнули половицы, прошел к буфету. У него были маленькие изогнутые ножки, я нагнулся, взялся за одну из них и попытался приподнять буфет. Он не шевельнулся. Я тянул изо всех сил. Ни с места. Я старался вовсю, но не мог оторвать ножку от пола даже на такое расстояние, чтобы под нее можно было просунуть листок бумаги. Тогда я решил придвинуть буфет к стене, упираясь в него спиной. Я навалился на него всем своим весом, я вложил в это усилие все, но добился только того, что мои ноги заскользили по натертому полу.

Я снова забрался в постель, промокшая от пота пижама прилипла к телу; я чувствовал себя совсем крошечным, меньше, чем коротенькие ножки буфета. Я подводил семью как раз тогда, когда она нуждалась во мне, и было ясно, что обнаружение наших запасов для гестапо лишь вопрос времени. Я натянул одеяло до подбородка и стал ждать.

Через какое-то время, после полудня, послышались шаги, которых я так боялся. Тяжелые, грохочущие по ступенькам, заглушающие друг друга. Два человека с засученными рукавами вошли в комнату не постучав. Они улыбнулись мне. Они бросили взгляд на буфет, отодвинутый от стены, обошли его и исчезли в алькове. Я слышал, как они копошились там. Теперь они знали все, но, когда вышли, они еще шире улыбались мне; может быть, они не увидели нашу картошку — но это было невозможно; может быть, они были добрые, может быть, они пожалели нас, может быть, у них тоже были дети, может быть, все будет хорошо...

Потом были еще приглушенные разговоры, и звуки шагов, и стук дверей внизу. Потом я услышал, как люди вышли в прихожую, а потом захлопнулась входная дверь. Заскрипела калитка, машина зашумела и отъехала.

В доме стало совсем тихо.

Я лежал под одеялом, скованный страхом и ожиданием, весь в поту, в лихорадке, стараясь не знать того, что я слишком хорошо знал, надеясь, что, если я не буду хотеть узнать, что происходит, этого на самом деле и не произойдет, молясь о том, чтобы снова послышались самые легкие в мире шаги, молясь, чтобы открылась дверь и мама вошла и обняла меня.

Ничего. Долгое время — ничего. Тишина.

Наконец зазвонил дверной звонок. Я лежал неподвижно, затаив дыхание. Я прислушивался к звонку и всем сердцем желал, чтобы пришла мама

и открыла дверь. Звонок все звонил, потом затихал и звонил опять, как будто он разговаривал со мной, как будто он знал, что я дома.

Ладно, ладно, иду.

Я откинул одеяло и скатился по ступенькам. Никого. Мама ушла. Дом был пуст. По всей прихожей разбросаны вещи. Звонок все звонил, и я открыл дверь, а за ней стоял человек, который выглядел по меньшей мере на сто лет. Я попал в сказку братьев Гримм.

Наши соседи видели через задернутые занавески, как гестаповцы увели мою маму. Они знали, что я, скорее всего, остался дома один, но они боялись подойти к нашей двери и послали на разведку старого дедушку. Они думали, что он слишком стар даже для гестапо. Они боялись, но они придумали, как позаботиться обо мне в этот день. Они послали телеграмму маминому брату в Наход, а дедушка ночевал со мной в доме, чтобы я не оставался один. Он лег в другой спальне на втором этаже.

Мне кажется, я не сомкнул глаз в ту ночь, бесконечную ночь, ночь, достойную кисти Гойи. Мне было плохо, я весь вспотел, я тосковал по маме и не знал, наступит ли когда-нибудь утро. Вдруг я услышал шаги в коридоре возле моей комнаты. Что-то большое двигалось там, натыкаясь на вещи. Я скорчился под простынями и перестал дышать. Я надеялся только на то, что этот новый пришелец не найдет меня, но я уже не осмеливался даже надеяться; я знал, что самое худшее из того, что может случиться, случается и что шансов у меня нет. Я оказался прав. Кто-то открыл дверь, и мне захотелось умереть, а потом я услышал странный журчащий звук. Было так, как будто на пол лилась вода, и в комнате запахло мочой.

У соседского дедушки были слабые почки, а в незнакомом доме он заблудился. Он не смог найти выключатель, не смог найти туалет, но и терпеть больше он тоже не мог, поэтому он открыл первую попавшуюся дверь и облегчился, а потом ушел обратно спать. Когда я наконец понял, что это был старик, я не мог уразуметь, зачем он пришел писать в мою комнату. Я не знал, что он еще выкинет. Я лежал в ужасе до самого утра, а в комнате воняло мочой. В первых розовых лучах рассвета, который все-таки настал, большая лужа, поблескивая, растеклась от двери до шкафа.

Утром приехал дядя Болеслав и помог мне сложить чемодан, с которым мне предстояло прожить следующие 35 лет. Мы заперли дом, сели в поезд и поехали в Наход, маленький городок на севере Чехии.

Мама

Моя мать стала одной из двенадцати женщин, арестованных гестапо 7 августа 1942 года в Чаславе. Все эти женщины были покупательницами в бакалейной лавке пана Хавранека. Ранее на той же неделе кто-то наклеил за ставнями лавки несколько антифашистских листовок. Хавранек не побежал с этими листовками в полицию, как предписывалось немцами. Он был одним из самых болтливых людей в городке, поэтому о листовках узнавал каждый, кто заходил за покупками.

Вскоре появились гестаповцы, которым тоже захотелось послушать эту историю. Не знаю, что сделали с Хавранеком в гестапо, чтобы заставить его назвать имена двенадцати женщин — постоянных покупательниц лавки. Он так и не вернулся с допроса. Наверное, его пытали. Он повесился в своей камере. Самоубийство Хавранека разрушило все дело. Гестаповцам так и не удалось узнать, кто же печатал листовки. После поверхностного допроса они отпустили одиннадцать женщин.

Единственной, кому не суждено было вернуться из колинской тюрьмы, была моя мама, хотя ее имя Хавранек мог назвать по ошибке. Наша семья сознательно избегала пользоваться услугами его лавки, потому что в стране, где любой обрывок сплетни можно использовать для сведения счетов с тем или с той, кого ты не любишь, длинные языки были особенно опасны.

После войны оказалось, что гестаповец, который решил задержать

мою мать, знал нашу семью еще до войны. Он был родом из Судетской области, и мои родители нанимали его во время строительства нашей летней гостиницы. Он служил у них ночным сторожем. Ничего примечательного в этом человеке не было. Он возник в жизни моих родителей, выполнил свою работу и снова исчез, но он был стойким приверженцем теории превосходства арийской расы, а мои родители были убежденными чешскими патриотами в Судетах, и, наверное, он затаил против них злобу. Потом он поступил в гестапо, где не сделал особой карьеры. Во время войны он служил в окружной штаб-квартире гестапо в Колине, и Часлав входил в его юрисдикцию.

Однажды он вновь наткнулся на имя Анны Формановой. Женщина, которая когда-то нанимала его, представителя высшей расы, на непрестижную работу, была в его руках. Он взял штемпель «Возвращение нежелательно» и перечеркнул им ее жизнь.

С тех пор я лишь однажды увиделся с мамой.

Ранним утром осенью 1942 года дядя Болеслав и я сели в поезд в Находе. Мы решили попытаться увидеть маму в тюрьме, но не было никакой уверенности в том, что это нам удастся. У нас были в порядке все бумаги и печати, но мы ничего не могли знать наверняка.

Это была моя первая поездка в Прагу, но я совсем не помню город. Меня захлестывали другие чувства. Мой брат Павел ждал нас в огромном зале главного вокзала. В то время Павел был многообещающим художником, и в Чаславе уже состоялась первая выставка юного дарования. Она дорого обошлась ему, потому что местные информаторы гестапо углядели изображения свастики на заднем плане его гротескных картин, и теперь немцы искали Павла. Что касается свастики, это была чистая правда, но брату удалось вовремя уехать и исчезнуть из виду. Немцы начали было расследование, но потом оставили это дело. Им хватало других забот. Тем не менее Павлу пришлось скрываться до конца войны. В том году его бумаги были в относительном порядке, так что он решился на рискованный шаг и отправился с нами на свидание с мамой.

Мы втроем пришли в самое страшное место, где я когда-либо бывал. Этот дом назывался «Печкарна», и в Праге его знают по сей день. До войны в нем размещался банк, поэтому в подвалах были оборудованы хранилища для денег, и гестапо использовало их в качестве звуконепроницаемых пыточных камер. Позже, после войны и после революции, там же разместилась фабрика дознаний коммунистической госбезопасности.

Я помню, как гестаповец вел нас вниз по лестнице. Там были тяжелые двери и толстые решетки, и все в этом месте источало страдание. Немец отвел нас в душный подвал. Он не сказал ни слова. Он закрыл дверь и запер нас снаружи.

В углу пустой комнаты стояла одинокая деревянная скамья. Мы сели. Комната слабо освещалась голой лампочкой, висевшей на электрическом шнуре, но я разглядел капли засохшей крови на стене. Их нельзя было не увидеть, но никто из нас не произнес ни слова. Подвал был не так уж мал, но мне казалось, что я заперт в железной клетке и падаю в ствол шахты. На земле могло произойти все что угодно — буря, пожар, бомбардировка, а мы никогда бы не узнали об этом.

Мы сидели там два часа и все это время молчали, во всяком случае, мне кажется, что это было именно так. Наконец дверь снова открылась, и другой человек, в штатском, ввел маму. На ней было знакомое платье. Она выглядела смертельно усталой. Ей явно не сказали, куда ее ведут, потому что на мгновение она остолбенела, а потом бросилась ко мне, схватила меня на руки и на протяжении всего свидания прижимала к себе изо всех сил. Это длилось минут десять, может быть — пятнадцать. Гестаповец стоял у двери, мы сидели на деревянной скамье и разговаривали, и никто не знал, о чем говорить.

— Ну, Милош, как ты учишься? А что там в Чаславе? Павел, а абрикосов много в этом году? Нужно законсервировать, если есть сахар... А что пани Прохазкова?

Разговор состоял из таких вот банальностей, но это были последние пятнадцать минут в моей жизни, когда я сидел у мамы на коленях.

— Достаточно,— вдруг сказал гестаповец. Он открыл дверь и повернулся к маме: — *Битте.*

Мама расцеловала нас всех, сжала наши руки. Она вышла из комнаты. Она оглядывалась на нас, когда немец закрывал за нею дверь.

Мы молча просидели еще минут десять, нас била дрожь. Дверь открылась, другой полицейский провел нас вверх по лестнице к выходу из здания. Мир еще существовал. Те же фонари, которые не горели уже много лет, те же трамваи, те же грузовики на булыжной мостовой, те же спешащие толпы на тротуарах.

Весной почтальон принес небольшой пакет в коричневой оберточной бумаге. В нем был берет цвета спелой малины и тряпичная кукла, которую мама сделала в тюрьме. Позже пришло извещение с напечатанными именем и датой. Мама умерла в Освенциме 1 марта 1943 года.

Папа

В это время мой отец был еще жив. Мы все еще получали от него письма и посылали ему посылки. И я все еще не знал, почему эти два вежливых человека в кожаных пальто увели его из моей жизни. Чего они хотели от него? Никто не мог мне ответить.

Я был слишком мал, чтобы мне могли доверить правду, а она заключалась в том, что мой отец был связан с подпольной группой Сопротивления. Она называлась «Пшибина», и ее организовали резервисты чешской армии еще до прихода немцев. Отец занимался в группе вопросами обеспечения связи, и я думаю, что он был своего рода «скрытым» агентом. Гестаповцам потребовалось немного времени, чтобы напасть на след организации. Вскоре после начала войны два руководящих члена «Пшибины» в Праге выдали все, что им было известно. Может быть, их пытали, и они надеялись таким образом спасти свою жизнь, но их осведомленность в результате только сыграла против них. Оба были повешены. Они выдали гестапо 34 человека, по одному или по двое из всех маленьких городков между Прагой и Чаславом. Ясно, что последним именем, которое они вспомнили, было имя моего отца, потому что на Чаславе аресты прекратились.

Мой отец знал членов группы, составлявших цепочку на востоке страны, что не свидетельствует в пользу методов конспирации, принятых в группе, однако он все отрицал, и после войны к нам приходили благодарные люди, которым он спас жизнь. Отец прошел через тюрьмы Колина, Ческа-Липы, Будиштина, Жорелеца, Ульма и Праги, но гестапо не смогло сломить его, и он был передан в руки гражданского суда, то есть ему почти удалось спастись.

К этому времени вся семья уже рассеялась. Только брат Павел, хотя и инкогнито, побывал на заседании по делу отца в пражском суде. Папа выглядел изможденным и нездоровым, но явно сохранял присутствие духа. Он улыбнулся Павлу, и Павел улыбнулся ему с галереи для публики. Он не мог отвести глаз от старика, и ему хотелось только одного — быть к нему поближе. Вердикт обрадовал брата. Суд приговорил отца к сроку, который был по продолжительности равен сроку уже отбытого предварительного заключения, а в те дни это было равносильно оправдательному приговору. Павел ушел из здания суда, ожидая, что отца вот-вот освободят, что всего через несколько дней он вернется домой. Но нам так и не довелось увидеть папу. Его не освободили, решение суда так и не было выполнено.

После войны никто не мог понять, почему отца не выпустили сразу после судебного заседания в Праге, и мои братья решили докопаться до истины; им пришлось провести настоящее расследование. Из пражского суда отца вернули обратно в Колин, где тот же самый тип, который распорядился арестовать маму, тот же самый ночной сторож из гостиницы «Рут», поставил на его досье тот же самый штамп «Возвращение

нежелательно», и папу отправили в ад концентрационных лагерей... Он прошел через Терезин, Освенцим и Бухенвальд. Люди, вернувшиеся оттуда, говорили о нем с любовью. Они говорили, что он глубоко верил в Бога и никогда не опускался до животного состояния, как многие вокруг него. Он помогал людям, пытался утешить их, и до самого конца он вел себя с достоинством.

Вскоре после этих событий война приняла другой оборот для ночного сторожа-нациста, и его отправили на Восточный фронт. Там его и убили. Если ему повезло, его тело было сброшено бульдозером в месиво общей могилы, но, может быть, ему не повезло, может быть, он был еще жив, а украинские вороны уже выклевывали ему глаза.

Мой отец умер от скарлатины, когда до конца войны оставалось на один день меньше года. Ему не удалось выполнить свою клятву — он не умер в Чаславе.

ЧАСТЬ 2

Чехия

Дядя Болеслав и тетя Анна

Летом 1942 г. немцы по-прежнему продвигались в глубь России и Северной Африки, японцы высадились на Гвадалканале, а я был «ребенком врагов третьего рейха», так что дядя Болеслав серьезно рисковал, взяв меня в свою семью. Мое появление означало лишний рот, который нуждался в пище, лишнее тело, которое нуждалось в одежде и тепле, но дядя Болеслав и его домашние всегда относились ко мне как к сыну. Семья жила на втором этаже над своей бакалейной лавкой, и в этой маленькой квартирке я почувствовал себя дома.

Я спал на диванчике в кухне, а когда у меня было свободное время, слонялся по лавке на первом этаже. Я любил помогать Болеславу, а он разрешал мне мыть сдаваемые бутылки, выставлять товар на полки или взвешивать разные продукты на больших весах с гирями.

Когда мне нечего было делать, я усаживался на полукруглую крышку бочонка с кислой капустой. Оттуда я наблюдал за покупателями, слушал их разговоры, а время от времени запускал руку в бочонок, выуживал оттуда пригоршню капусты, обмакивал ее в мешок с сахарной пудрой, лежавший рядом, и с наслаждением чавкал. Это было моим любимым блюдом.

Моим любимым временем было время, когда жарили кофейные зерна. Этот редкий и дорогой в военные годы товар поступал в лавку сырым, и дядя никому не доверял важную работу. Он ставил на плиту металлический цилиндр с рукояткой и нагревал его до определенной, ему одному известной температуры. Потом внутрь цилиндра засыпались зерна кофе, и дядя начинал медленно, без перерыва вращать его за рукоятку, чтобы зерна равномерно прожаривались до одинакового глубокого коричневого цвета. Густеющий аромат наполнял магазин, полностью меняя весь ритм жизни. Суета внезапно стихала, и посетители медлили у прилавка, разглядывая полки, как будто бы они не могли вспомнить, что собирались купить, и втягивая ноздрями воздух, напоенный кофейным запахом.

Моим самым любимым зрелищем в лавке был бюст служанки — назовем ее Евой. Я не помню, когда именно ее груди заинтересовали меня. Это произошло так же естественно и незаметно, как становится мала старая одежда. Вы просто замечаете в один прекрасный день, что рукава рубашки стали вам коротки или что старые башмаки жмут, и вот так же в одно прекрасное утро я вдруг понял, что роскошные груди служанки оказывают на меня мощное воздействие. Они были полные и твердые, и я тщательно выбирал маршруты движения по лавке, чтобы суметь прижаться к ним.

Ева была простой девушкой с холмов, и это дало мне возможность запустить руки туда, куда я уже давно запустил глаза. Как-то раз вечером я увидел, как она провела своего парня в кладовку за лавкой. Дядя строго-настрого запрещал посторонним входить туда, и я сказал Еве, что у нее только одна возможность сделать так, чтобы я не наябедничал. Она позволила мне просунуть руку под блузку и ощупать ее упругие прелести. Мои чувства были сравнимы с чувствами Родена, лепящего самую прекрасную скульптуру из самой податливой глины в мире. Несмотря на все мои старания, глаза Евы оставались пустыми, а на лице появилось недовольное выражение. Я не понимал, почему мои прикосновения не производят на нее никакого впечатления, но решил, что лучше не спрашивать.

— Хватит,— сказала она спустя какое-то время.

— Нет, я сказал, обе сиськи!

— Ну, тогда быстрее!

Я переключился на другую сторону, но что бы я ни проделывал руками, мои усилия не произвели никакого впечатления на Еву, тогда как ее теплые, молочно-белые, гладкие груди сильно повлияли на мои взбесившиеся от переходного возраста гормоны. Впрочем, Ева была девушкой с принципами, и она не разрешила мне сунуть руку ей под юбку, какими бы страшными разоблачениями я ни угрожал ей.

Я не упустил шанса. Я был весьма возбужден и счастлив.

Под гостеприимным кровом моего дяди я обучился не только шантажу. Я впитывал атмосферу магазинчика как губка и позже, в моем первом полнометражном фильме «Черный Петр», воспользовался многими из полученных там впечатлений.

До приезда в Наход я жил только с моей семьей, мне приходилось догадываться о том, как вести себя с другими людьми, и дядя Болеслав преподал мне один из самых главных уроков в жизни. Это произошло за шахматной доской. Дядя Болеслав был хорошим шахматистом и часто играл со мной, но мне ни разу не удалось победить его. Я злился на самого себя. Я чувствовал, что предаю семейные традиции, потому что мой брат Павел однажды играл с самим Хосе Раулем Капабланкой, величайшим шахматистом всех времен. В начале тридцатых годов, после того как кубинский гений уступил титул чемпиона мира пьянице Александру Алехину, он ездил по разным странам, зарабатывая на жизнь своим искусством, и сделал остановку в Чаславе, чтобы собрать немного денег на карманные расходы. Мой родной город выставил тридцать лучших шахматистов на сеанс одновременной игры, и Капабланка без особого труда обыграл двадцать девять из них. Только один чаславец заставил его потрудиться, причем мальчишка. В конце концов чемпион был вынужден ему уступить.

Этим мальчишкой был Павел, моя кровная родня, и долгие годы я жил этим событием, потому что оно позволило мне прикоснуться к истинному величию. Наверное, я был уверен, что раз мой брат, будучи подростком, смог выстоять против лучшего шахматиста в мире, то в один прекрасный день и я смогу сделать это. Я не проявлял каких-то особенных талантов, и мне было все равно, в какой области становиться чемпионом, мне просто хотелось дойти до вершины чего-нибудь, где-нибудь, когда-нибудь.

Однако мне никак не удавалось обыграть дядю Болеслава в шахматы. Постоянные проигрыши настолько измучили меня, что однажды, когда он отошел от стола, я подвинул пешку на одну клетку вперед. Дядя Болеслав вернулся и сел за стол. Он посмотрел на доску. Он на мгновенье взглянул на меня. Потом наморщил лоб и снова взглянул на доску. Потом внезапно смахнул все фигуры с доски одним резким движением руки. Больше я ни разу не играл в шахматы с дядей Болеславом. Он ни разу не предложил мне партию, а я боялся попросить его, но с тех пор я никогда не пытался так нагло жульничать.

Я прожил в семье дяди Болеслава примерно год, когда люди, которые много лет снимали у него маленькую квартирку напротив нашей, переехали в другое место. Не успел он вывесить в окне объявление «СДАЕТСЯ ВНАЕМ», как оказался в деликатной ситуации. Двое молодых немцев

заинтересовались квартирой и предложили за нее гораздо больше, чем предыдущие жильцы. Дядя не осмелился отказать им, и немцы поселились на нашей лестничной площадке.

Немцы не привезли в квартиру почти никакой мебели и очень часто даже не приходили ночевать. Может быть, они были любовниками-гомосексуалистами, может быть, их поселило туда гестапо. Все могло быть, так что дядя Болеслав стал нервничать, и мои родственники решили, что мне лучше пожить какое-то время у тети Анны. Я собрал вещи и переехал в другой конец Находа.

В том году ход войны переменился. К лету 1943 года Шестая немецкая армия была разбита под Сталинградом, а союзники вторглись в Италию. Центральная Европа по-прежнему находилась в руках немцев, но в Протекторате Богемии и Моравии становилось все меньше еды, и подрастающий мальчик превращался в тяжкое бремя для семейного бюджета, хотя никто никогда ни слова не сказал мне об этом.

Я не испытываю ничего, кроме любви и благодарности, к дяде Болеславу, тете Анне и их семьям.

Анна была сестрой моего отца. Она была замужем за аптекарем по фамилии Сладек, и у них было пятеро детей, трое из них уже взрослые, и в доме оставались только два младших мальчика, Иржи и Ярослав, поэтому я снова спал в собственной кровати.

Семья владела аптекой, которая стала для меня не меньшей усладой, чем лавка дяди Болеслава. В аптеке не пахло дезинфекцией, как теперь, там продавали больше трав, чаев и специй, чем лекарств, и мне ужасно нравилось бродить вдоль полок и вдыхать разные вкусные запахи. Мне казалось, что я плыву в бокале с экзотическим тропическим коктейлем. Мне хотелось проводить как можно больше времени в аптеке, но там у меня не было такой свободы, как в лавке дяди Болеслава. Пан Сладек сам делал все в аптеке, но каждый день он выкраивал время, чтобы соснуть часок, и это были для меня лучшие часы. Когда пан Сладек спал, все в доме должны были заниматься чем-нибудь тихим. Я растягивался на диване и читал. Я прочел все книги Жюля Верна, которые были в Находе, и много других приключенческих историй. Я помню книгу «Матросы капитана Бонтеко», которая по-настоящему захватила меня. Там рассказывалось про мальчиков, которые тайком уплыли на корабле в Африку. Еще я читал Марка Твена и Виктора Гюго. Я научился ценить книги и полюбил занимательные истории.

Война все больше и больше ощущалась в Европе, и однажды тетя Анна тоже попросила меня собрать вещи. Со слезами на глазах она сказала мне, что я должен уехать обратно в Часлав, где какие-то люди позаботятся обо мне. У них было больше денег, и они могли лучше кормить меня.

Я вернулся в Часлав осенью 1944 года, но не поселился в нашем старом доме. Я больше никогда не жил в нем. Теперь я был сиротой, и меня взяли к себе старые друзья семьи, Глухи.

Пан Глухи работал управляющим газовым хозяйством на полную ставку, а также на полставки — хоккейным арбитром. Его квартира находилась прямо на заводе, и я подолгу бродил по заводской территории и видел там удивительные вещи. Там были огромные печи, в которых мерцало и скрежетало что-то алое, кучи угля высотой с дом, запутанные переплетения труб, вившихся вокруг корпусов, гигантские резервуары с водой.

На этой территории совершалась огромная работа, тратилась масса энергии, но по ночам там должно было быть совершенно темно. Нужно было затемнять все печи и окна, чтобы ни один лучик света не пробился наружу, потому что американская авиация начала бомбить заводы и промышленные центры Чехии, и стало ясно, что немцы проиграют войну. Я не мог дождаться этого часа.

Переезжая со своим чемоданом из одной семьи в другую, чувствуя, что все члены этих семей жалеют меня, знакомясь со все новыми добрыми родственниками, я быстро понял, что жизнь становится легче, если тебя

любят, а тебе самому становится легче, если ты не причиняешь людям ненужных хлопот. Я прилагал все усилия, чтобы хорошо учиться, и старался время от времени смотреть на жизнь глазами моих благодетелей. Я помогал им по дому, в магазине, я старался не создавать им проблем.

Я понял, что быть строптивым и бунтовать — это непозволительная роскошь, и, по-моему, я вырос настоящим дипломатом. Я научился угадывать настроение людей и понимать, что они чувствуют, даже если они сами не вполне понимали это. Я заметил, что люди не всегда верят в то, что делают, что очень часто существует пропасть между тем, кем они себе кажутся, и тем, что они из себя представляют на самом деле.

В то время я еще не понимал всего этого, но теперь мне ясно, что эта жизнь «на чемодане» хорошо подготовила меня к моему будущему ремеслу режиссера.

Образец для подражания

За моим братом Павлом следило гестапо, и он не мог подолгу оставаться в одном и том же месте. Его имя не значилось в списках особо важных для немцев преступников, но ему нужно было избегать ситуаций, при которых его документы могли бы стать предметом внимательного изучения и сравнения с полицейскими архивами. Брат решил эту проблему, поступив на работу в Театр оперетты восточной Чехии. Он рисовал и делал декорации для этого бродячего театра, а потом помогал расставлять их в нетопленных аудиториях или пыльных спортивных залах маленьких городов, где труппа показывала старые музыкальные спектакли, такие, как «Летучая мышь», «Польская кровь» или «Жемчуга мадам Серафин».

Однажды труппа, где работал Павел, приехала в Наход, и брат взял меня на первый вечерний спектакль. Я не помню ничего из увиденного в тот вечер, но помню, что действие полностью овладело моим воображением. Я не хотел, чтобы спектакль кончался, и был готов смотреть его снова и снова, но на следующий вечер брат повел меня за кулисы, и это оказалось еще более великолепным. Я был маленьким мальчиком, и никто не обращал на меня внимания, так что я нашел в уголке стул, сел и стал спокойно наблюдать за происходящим. То, что окружало меня, было невероятно интересным.

Пышнотелые молодые женщины в лифчиках, поясах для чулок и трусиках суетились вокруг меня. Их совершенно не волновало, что я мог видеть их белые груди и попки, когда они поспешно меняли свои легкомысленные костюмы. Вокруг было много дружеских шуток и беспорядочной энергии, приятная музыка доносилась со сцены, и я не знал, за чем следить. Для того чтобы шоу-бизнес засосал меня в свою трясину на всю жизнь, достаточно было уже и этой эротической нагрузки и всей царившей вокруг атмосферы, но тут было нечто большее. Это был запах театрального грима. Раньше я думал, что самым желанным для меня ароматом был аромат жарящихся кофейных зерен, но теперь я познал истину!

За кулисами оперетты витали такие великолепные ароматы женщин, фруктов, цветов и любви, так головокружительно пахло дешевыми духами, фиалками, немытыми девичьими телами, губной помадой, потрепанными кружевами, румянами, крахмалом, горячими утюгами, нафталином, ликером, хересом и пирожными, балетными туфельками, и пропотевшими трико, и коротенькими юбочками, что я тут же решил провести здесь всю жизнь.

Единственное, чего я не мог решить, так это чем я буду заниматься в театре. Я знал, что не хочу быть актером, видя, что за кулисами, в отличие от зала, с ведущими актерами оперетты обращаются как с маленькими мальчиками. Я подумывал о том, чтобы стать драматургом или композитором, когда в костюмерную ворвался пожилой мужчина. С виду он был сердитый, с реденькими волосами, на нем был мятый костюм, но все эти красивые молодые женщины внезапно оживились. Они стали толкаться

и всячески старались обратить на себя его внимание. Мужчина был не совсем трезв, но они улыбались, как будто ничего не замечали. Они заигрывали с ним. Они смотрели ему в глаза. Они были готовы сделать все что угодно, чтобы понравиться ему, а это было именно то, чего я хотел добиться в один прекрасный день.

— Кто это? — спросил я у Павла при первой же возможности, показывая на пожилого мужчину.

— А, это мужик, который поставил всю эту штуку,— ответил Павел.

— Он хороший?

— Он очень хорош с бутылкой, старый алкаш.

Мой брат не был в восторге от режиссера своей труппы, но я нашел в нем образец для подражания. Театр оперетты восточной Чехии провел в Находе неделю, а когда они уехали, я уже твердо знал, чем буду заниматься.

В 1944 году мне удалось еще раз увидеть труппу Павла в Чаславе, где я жил на газовом заводе. Павел все еще работал в театре, так что я получил билетик на представление классической оперетты «Польская кровь». Я никогда не забуду этот вечер в театре «Душик». Зал был набит битком. Я никогда не думал, что в него может вместиться столько народу, но в этом не было ничего удивительного, потому что музыка была очень красивая. Я быстро увлекся крепко сделанным сюжетом, мне нравился юмор, я смеялся всем шуткам, но внезапно, в третьем акте, в середине веселенького квартета, все четверо певцов начали всхлипывать. Они пытались продолжать неверными голосами, но это им не удалось. Наконец они замолчали. Они стояли на сцене и плакали.

Оркестр прекратил играть, и во всем театре воцарилась тишина, тяжелая и давящая. Казалось, это дурной сон, но, посмотрев вокруг, я увидел только напряженные лица. Никто не волновался, никто не казался испуганным, как будто бы все понимали что-то, недоступное мне.

Четверо певцов на сцене вытерли глаза и собрались с духом. Судя по всему, им не было стыдно. Дирижер подал им знак, оркестр заиграл квартет с середины, певцы запели и заплясали, но это продолжалось недолго: вскоре их голоса как-то странно задрожали, они опять заплакали, а дирижер опять остановил оркестр. Теперь все зрители встали со своих мест и молча смотрели на сцену. Я тоже встал. Я не понимал, что происходит, но я чувствовал мощные токи сдерживаемых эмоций, которые пронизывали весь театр.

Мрачный человек вышел на сцену и объявил, что артисты не могут продолжать спектакль и что вечернее представление окончено.

— Я прошу прощения у всех присутствующих,— сказал он,— но, учитывая сегодняшнюю ситуацию, я надеюсь на понимание с вашей стороны.

Я еще не знал, что присутствую при кончине культуры в Чехии.

Я не читал газет и не интересовался политикой, и поэтому я не знал, что в этот день немцы одним постановлением закрыли все театры, балетные труппы, оркестры и кинотеатры в стране. Они приказали всем актерам, работникам сцены, музыкантам, танцорам и дирижерам Протектората Богемии и Моравии отправиться на заводы и подставить свои плечи под буксующие колеса Германии, но это уже не могло спасти третий рейх.

Мой двугорбый верблюд

Через несколько дней после того, как Гитлер покончил с собой в берлинском бункере, и вскоре после того, как Красная Армия прошла через Часлав, я выглянул из окна моего жилища на газовом заводе и увидел чудо не менее невероятное, чем факт окончания войны. Завод находился на окраине города, и из моего окна было видно ярко-зеленое поле, тянувшееся до самого горизонта.

На этом поле, спокойно пощипывая всходы пшеницы, стоял двугорбый верблюд.

За годы войны животное население области понесло значительный урон. Уже несколько месяцев я не видел свиней, собаки были роскошью, а тут под моим окном на зеленой пшенице паслось экзотическое животное из азиатских пустынь. Я поспешно натянул одежду и помчался на улицу, опасаясь, что это лишь мираж, но двугорбый верблюд оказался реальностью. Я осторожно подошел к нему. Казалось, присутствие людей совсем не волновало его, он по-прежнему щипал сладкую пшеницу, и я помчался за моим приятелем Карелом Бохницеком и парочкой других ребят. Мое открытие привело их в восторг. Откуда появилось экзотическое животное? Это было совершенно непостижимо. Однако позже мы выяснили, что причина была совсем простой.

— Отведем его в зоосад! — предложил кто-то из нас.

Это была отличная идея, и у нее был лишь один недостаток. Ближайший зоосад находился в Праге, примерно в 80 километрах от Часлава, а вокруг царил полный хаос. Поезда не ходили. Патрули Красной Армии прочесывали страну, конфисковывая часы. Последние солдаты вермахта все еще пытались пробраться в Германию. Дороги были забиты людьми, сорванными с места войной, военнопленными, выжившими узниками концлагерей, насильно угнанными рабочими, которые пешком, на тележках, на автомобилях, работавших на угле, на армейских грузовиках возвращались домой.

Единственный способ доставить верблюда в Прагу — идти туда пешком, так что все мероприятие было организовано по телефону. Мы, чаславские мальчишки, должны были довести верблюда в Кутну-Гору и передать его местной организации бойскаутов; они должны были отвести его в Колин, и так далее, вплоть до загона в зоосаде.

Карел, еще два мальчика и я завязали веревку на шее верблюда и вытянули его с пшеничного поля. Это было непросто. Мы выбились из сил, выводя животное на главную дорогу, но, если ему на глаза попадался покрытый листьями куст, удержать его не было никакой возможности. Приходилось ждать, пока он не объест листву с нескольких веток, и только после этого был шанс сдвинуть его с места. Верблюд оказался не только сильным, но и упрямым.

Мы протащили его до половины пути в Кутну-Гору, когда на горизонте показалась колонна русских грузовиков и танков. Мы хотели сойти с дороги, но эта тварь отказалась сдвинуться с места, хотя мы вчетвером навалились на нее всем весом.

Первым из русских, поравнявшихся с нами, был офицер на газике, русском «джипе». Он затормозил и несколько минут глазел на нас, так что мы здорово испугались, но верблюд не трогался с места, и постепенно за газиком стали скапливаться военные грузовики. Клаксоны ревели. Офицер вышел из машины. Я думал, что он поможет нам убрать животное с дороги, но ему пришла в голову идея получше. Он вытащил револьвер и прицелился в голову верблюда.

Я не представлял себе, что мы сможем напрячься больше, чем уже напрягались, но оружие обладает удивительным свойством — оно способствует настоящему взрыву сил. Почти в истерике мы снова стали толкать верблюда, крутить ему хвост, бить его кулаками, дико кричать, но это не помогало. Верблюд просто отклонился назад и продолжал жевать что-то посередине дороги, и тогда Карел бросился на колени перед русским офицером, умоляя его не стрелять. Долгое время наши усилия не производили впечатления ни на верблюда, ни на русского, но потом неожиданно верблюд издал какой-то странный звук, и из него вылетел комок зеленой жвачки. Струя густой и вонючей жидкости полилась мне прямо на голову.

Целую неделю я не мог прийти в себя после верблюжьей рвоты, но это не имело никакого значения. Главным было то, что русский офицер ухмыльнулся и спрятал револьвер, а бесстрастное животное тоже внезапно ожило и позволило нам увести себя с дороги.

Офицер запрыгнул обратно в «джип», колонна Красной Армии вновь пришла в движение и проехала мимо нас. Позади техники шел батальон

усталых пехотинцев, а за ними две лошади тащили полевую кухню. Я никогда не думал, что между верблюдами и лошадьми могут возникать какие-то проблемы, но когда лошади увидели нашего красавца, они так напугались, что перепрыгнули через кювет и помчались в поля прочь от дороги. Я до сих пор вижу, как полевая кухня подпрыгивает на ухабах, а вся утварь разлетается в разные стороны. Первым делом отлетела короткая труба, потом последовали крышки от кастрюль, а потом — все остальное, и котелки, черпаки, чайники и кастрюли густо усеяли заросшее сорняками поле.

Мы передали верблюда бойскаутам в Кутне-Горе, но мне неизвестно, оказался ли он в Пражском зоопарке.

В мае 1945 года образ этого чуда, этого экзотического животного, появившегося под моими окнами, неизвестно откуда взявшегося, этого вестника окончания войны, моего двугорбого голубя мира, полностью затмил для меня настоящие исторические события. Однако скоро я выяснил, что мой символ мира не возник из ничего.

К концу войны маленький немецкий цирк отправился в Россию, чтобы поддерживать боевой дух в деморализованных войсках. Когда же восточный фронт стал превращаться в бойню, циркачи устремились обратно в рейх, зарабатывая по дороге себе на пропитание выступлениями в деревнях. Зрители расплачивались куском хлеба, или яйцами, или охапкой сена, чтобы увидеть нескольких акробатов, дрессированных костлявых лошадей, беззубого медведя, обезьянок и двугорбый корабль пустыни Гоби.

Конец войны застал цирк на окраине маленького чешского городка недалеко от Часлава. Чехи ждали шесть лет, чтобы отомстить немцам, каким-нибудь немцам, все равно каким немцам, но они не осмеливались связываться с танками вермахта и армейскими грузовиками, тянувшимися бесконечными вереницами на запад. Они оказались достаточно смелыми, чтобы напасть на измученную цирковую труппу.

Они убили всех циркачей и их медведя. Мужчина, женщина, ребенок, животное — все они были для них немцами. Они убили лошадей и съели их, но в суматохе этого избиения верблюд сумел убежать и бежал до тех пор, пока сладкая весенняя поросль пшеницы не остановила его под моими окнами.

История летней гостиницы

Хаос конца войны через несколько недель стал менее ужасающим, и, как только появилось временное расписание поездов, мы с братьями поехали в нашу летнюю гостиницу на озере Махи.

«Рут» представляла собой горестную картину: окна были выбиты, двери высажены, мебель разграблена или изломана, стены закопчены, а во всех комнатах навалены кучи дряни. Как могло случиться, что наша собственность, которой мы так гордились, дошла до такого состояния?

«Чтоб тебе жить в интересное время» — гласит старое китайское проклятье, так что позвольте мне рассказать вам о судьбе маленькой летней гостиницы в самый интересный период истории Центральной Европы.

Когда «Рут» строилась, Сталин боролся с Троцким за власть в советском политбюро, а Гитлер произносил шутовские речи в пивных. Чехословакия была демократическим государством, поэтому на протяжении более чем десяти лет мои родители успешно и не без выгоды для себя владели этой летней гостиницей.

К концу 30-х годов власть Гитлера в Германии настолько упрочилась, что местный архитектор, который по заказу моей матери кое-что перестраивал в гостинице, решил убраться как можно дальше от опасного соседа. Он был евреем и к тому же мог предвидеть будущее; он уехал в Южную Америку.

Осенью 1938 года, на Мюнхенской конференции, Гитлер получил ту часть Чехословакии, где располагалась «Рут», и граница Германии пере-

прыгнула через крышу гостиницы. Какое-то время она находилась в другой стране.

Спустя полгода Гитлер аннексировал остальную часть территории Чехословакии, так что мы снова не нуждались в заграничном паспорте для поездок в «Рут», но это ничего не значило. Мы уже не вписывались в эту среду, и вскоре немцы реквизировали гостиницу. Вначале они превратили ее в дом отдыха для немецких матерей с детьми. Позже право отдыха распространялось только на солдатских вдов.

В конце войны солдаты Красной Армии превратили «Рут» в свою казарму. Они разводили костры в гостиной и вели себя в доме так, будто находились в лесу.

Как только весной 1945 года мы получили гостиницу обратно, мои братья сразу же решили приняться за ремонт. Материалов не было, большинство опытных строителей уже работало в других местах, так что для осуществления этой затеи пришлось потратить много сил и проявить максимум изобретательности. Я жил вместе с братьями все лето и старался помогать им чем только мог. Мне было 13 лет, мне ужасно хотелось, чтобы гостиница снова стала нашей, хотя я и понимал, что она никогда не станет такой, как прежде. Ничто не станет таким, как прежде.

После войны Судетская область стала странным местом. Все мальчишки, которые хотели закидать меня камнями, все девчонки, наблюдавшие за этим, были депортированы в то, что оставалось от Германии. Учителю, который пытался защитить меня от них, тоже пришлось уехать. По сути говоря, уехали все немцы.

Они покинули область в одночасье, и предприимчивые чехи устремились на их место, чтобы успеть захватить дома, фермы, мебель, машины — все, что было брошено в спешке. Многие из новых владельцев вели себя как настоящие мародеры, искавшие, чем бы поживиться, и сразу же бросавшиеся на поиски новой добычи. Они обшаривали опустевшие деревни, хватая все, что могли унести с собой. У них не было времени ждать, пока что-то образуется.

Мои братья и я смотрели на будущее по-другому. Мы были готовы ждать сколько потребуется. Мы не собирались действовать противозаконно.

Через пару лет выяснилось, что предприимчивые оппортунисты лучше сориентировались в политической обстановке в стране. В 1948 году «Рут» была «национализирована» новым, коммунистическим правительством, которое назвало нашу летнюю гостиницу Центром отдыха и посылало туда своих работников и ударников труда. Поскольку я был несовершеннолетним и другого жилья у меня не было, до 1953 года мне разрешали жить в одной из комнат гостиницы. Когда я достиг совершеннолетия, я потерял эту комнату, а с ней и последние узы, связывавшие нас с семейной гостиницей.

Позже здание приобрела какая-то фабрика, и на протяжении нескольких десятилетий там отдыхали рабочие с этой фабрики, но в 1991 году, после «бархатной революции», старое двухэтажное здание было «приватизировано» и снова стало собственностью семьи.

Однако я слишком забегаю вперед.

Тогда, в 1945 году, когда я вместе с братьями трудился в «Рут», кто-то принес мне вырезку из газеты. Там описывалась школа для сирот, которую организовало правительство в городе Подебрады. Эту школу задумали как учебное заведение для мальчиков, по английскому образцу. Учащиеся должны были жить в дортуарах, получать хорошее академическое образование, приобретать практические навыки в различных областях и развиваться физически на спортивных площадках. Вроде бы школа внесла меня в свои списки, я написал туда письмо и получил приглашение на собеседование.

Мне сразу же понравился сонный городок на Эльбе. Во время войны в Чехословакии не было сильных боев, американцы бомбили очень мало, так что Подебрады оказались совершенно не тронуты войной. Там находилась большая клиника для сердечников, которые пили местную богатую

железом минеральную воду «подебрадку», гуляли в парках и наслаждались концертами под открытым небом. Великий сын города, Иржи, король Богемии в XV веке, сидел на бронзовом коне на главной площади и рассматривал грязные автобусы, плевавшиеся маслянистым газом.

Школа размещалась как раз в старом королевском замке, который возвышался над рекой и переброшенным через нее мостом. Я очень волновался, удастся ли мне произвести хорошее впечатление на гостеприимного основателя заведения, пана Ягоду, но все прошло удачно, и он пригласил меня вернуться осенью.

Когда я приехал в школу в сентябре 1945 года, я был потрясен, узнав, что у многих моих товарищей по этой школе для сирот живы и отец, и мать. Некоторые дети потеряли в войну обоих родителей, как и я, но у многих папы были министрами, дипломатами, выходцами из старых банкирских домов Праги, даже коммунистами, занимавшими высокие посты.

Позже я узнал, что когда вскоре после освобождения пан Ягода предложил министерству образования организовать школу для мальчиков — жертв войны, все политические партии поддержали эту прекрасную идею. В фонд школы стали поступать взносы, субсидии и пожертвования, Ягоде предоставили полную свободу в выборе преподавателей. Очень быстро все поняли, что создающаяся школа будет лучшей в стране, поэтому и новая, коммунистическая элита, и старые финансовые магнаты поспешили пропихнуть туда своих сыновей вместе с сиротами.

Было ясно, что с образованием мне здорово повезло.

Герой

Самая идиотская игра, придуманная в Подебрадском замке, называлась «игра в шапку». Суть ее состояла в том, что ты должен прижать шапку к стене и удерживать ее в этом положении как можно дольше. Главное — не использовать при этом руки. Головной убор можно было прижимать к стене головой, плечами или спиной, поэтому приходилось извиваться всем телом, не отлипая от стены, и ждать, пока всем остальным не наскучит вся эта бессмыслица и они не сдадутся.

Для того чтобы победить в этой игре, нужно было только упорство; я не мог упустить этот шанс.

Как-то раз я принял участие в «игре в шапку», которая продолжалась в течение всего обеда, чего раньше никогда не случалось. В конце концов я остался один на один с худеньким глазастым пареньком, потому что все прочие вышли из игры задолго до нас. Раньше я не обращал особого внимания на этого мальчишку, но теперь, рассмотрев его как следует, я неожиданно уверился в том, что сумею победить. Я попытался завязать какой-то разговор, надеясь, что это ослабит его внимание. Он вел себя так, как будто собирался стоять до последнего, и это мне понравилось, потому что у меня были такие же намерения.

Наши товарищи вернулись с обеда. Они облизывали губы, похлопывали себя по животам и описывали неземные деликатесы, которых мы лишились. У меня бурчало в животе, но мы оба сказали, что не голодны, и продолжали прижимать шапки к холодным кирпичам.

Остальные мальчики побежали играть в футбол во дворе; теперь нам приходилось выдерживать звуки ударов по мячу и восторженные вопли под окном; это могло бы превратиться в настоящую пытку, но нам было все равно. Мы продолжали болтать, и постепенно до меня стало доходить, что мне не важно, проиграю я или нет. Этот парень был лучшим рассказчиком из всех, кого я знал, остроумным, язвительным и точным.

Его звали Иван Пассер.

Когда подошло время отбоя, а наши плечи уже нестерпимо ныли, мы наконец договорились, что отпустим шапки на счет «три». «Игра в шапку» сделала нас друзьями.

После этой игры мы с Иваном сумели поселиться в одной спальне.

Вскоре после этого в спальне по ночам я стал участвовать в новой игре — метать немецкий военный кинжал через всю комнату в крышку сундука. Мы нашли кинжал во время одной из прогулок в лесу и придумали замечательную игру, цель которой состояла в том, чтобы воткнуть кинжал в деревянную крышку сундука. За каждый удачный бросок ты получал по очку, и игра продолжалась до тех пор, пока кинжал не отклонялся от цели и не падал. Это была прекрасная забава, но играли мы только поздней ночью, когда учитель, остававшийся на ночное дежурство, уходил спать.

Иван обладал даром метания ножей. Он был бесподобен и в эту ночь, и с каждым движением его кисти в сундуке появлялась новая дырка, а у Ивана — новые очки. Мальчишки выстроились в очередь позади него, но совершенное мастерство метателя так захватило нас, что никто не следил за дверью.

Внезапно она открылась, и вошел профессор Криста.

Криста был очень строгим учителем, даже с садистскими наклонностями, так что все ринулись к кроватям. Иван, бывший в центре всеобщего внимания, не сумел спрятаться, когда вспыхнул свет. Более того, в этот момент он готовился к очередному броску, держа кинжал за острие возле уха и целясь в сундук. Когда вокруг него поднялась паника, он просто опустил руку. Он даже не потрудился спрятать кинжал.

Криста направился к нему.

— Покажи-ка мне это,— сказал он.

Иван протянул кинжал, и Криста взвесил его на руке.

— А, сделано в Германии, не так ли? Прекрасно!

Он повернулся к сундуку и изучил все дырки и царапины на его крышке.

— О, и это тоже прекрасно! Это произведение искусства!

Он снова повернулся к Ивану, который стоял перед ним в пижаме, едва доставая головой до профессорского плеча.

— Так кто еще кидал нож вместе с тобой, Пассер?

Вопрос звучал чисто риторически. Криста увидел достаточно, чтобы понять, что замешаны были все. Иван молчал.

— Я задал тебе вопрос, Пассер!

— Никто,— ответил Иван.

Правая рука Кристы поднялась и хлестнула Ивана по лицу. Удар оказался настолько силен, что сбил мальчика с ног. Я сжался от одного этого зрелища. Я знал, что Криста не выносил, если кто-то противостоял ему, и Иван тоже это знал, а если не знал раньше, то должен был узнать сейчас, но он повел себя не так, как ожидалось. Безумец встал на ноги и посмотрел Кристе прямо в глаза.

— Я дам тебе еще один шанс, Пассер. Кто еще кидал нож?

— Никто,— ответил Иван, не отводя взгляда, и я понял, что среди нас был настоящий герой, и тут рука Кристы снова возникла из ниоткуда и снова сбила Ивана с ног.

Иван опять встал и так же прямо посмотрел на Кристу, и теперь учитель тоже понял, что он не выколотит из него ни слова, поэтому он повернулся к нам.

— Ладно, поступим по-другому. Кто те вандалы, которые помогали пану Пассеру портить школьное имущество?

Мертвая тишина.

— Ну что же, вы тут, я вижу, геройствуете. Встаньте у двери, герои.

Мы поспешно встали, и Криста вывел нас во двор и велел стоять там до тех пор, пока не признаются остальные «вандалы».

Мы стояли, дрожа от холода.

Я не думаю, что это происходило в холодное время года, но я по сей день помню, как промерз до костей, как шевелил большими пальцами ног, и чихал, и смотрел, как небо на востоке побледнело, потом порозовело и наконец поголубело, и я мерз, мерз в одной пижаме, и в эту ночь до меня дошли некоторые важные вещи. Во-первых, я понял, что я не герой; во-вторых, я понял, что мне все равно, герой я или нет; в-третьих, я понял,

что настоящие герои — это люди, которые просто не могут быть иными, и это — прекрасные люди, хотя они и создают много ненужных трудностей вокруг себя.

Иван был выходцем из такой богатой семьи, что на некоторых банкнотах, бывших в то время в обращении, стояла подпись его деда. Подобное происхождение являлось самым нежелательным, с точки зрения коммунистов, пришедших к власти спустя пару лет. К тому же он был наполовину евреем, и во время войны его семья прошла через настоящий ад. Это был блестящий ум, но в школе он вел себя только как непреклонный мятежник. Он не снисходил до того, чтобы готовить уроки, и для него было делом принципа нарушать все известные ему правила, поэтому он проводил все время в бесконечных школьных коридорах.

Мы с Иваном подружились на всю жизнь. Позже он поступил в ту же Киношколу, что и я, мы тесно сотрудничали с ним в Чехословакии, а потом объединились в Америке, где вместе поставили такие фильмы, как «Путь забойщика», «Закон и беспорядок» и «Сталин». Но еще задолго до этого, в середине 60-х годов, он поставил фильм «Интимное освещение», нежный, благородный, прекрасно встреченный публикой и принадлежащий к моему списку десяти лучших фильмов всех времен.

Раб

Если героем нашего дортуара был Иван, Ферда, бесспорно, был «рабом». Ферда был таким же мальчиком, как и все, ни лучше, ни хуже, но он не умел постоять за себя и всего боялся.

У нас было несколько сильных и «крутых» одноклассников, мальчиков, предоставленных в войну самим себе. Они судили о людях по первому впечатлению и не знали жалости, так что Ферде приходилось убирать нашу комнату, мыть коридор, даже чистить чужие ботинки. Он гасил свет, когда все уже лежали в кроватях. Он бегал по всем поручениям. И все издевались над ним за его страхи. Он не решался пожаловаться, никогда не давал сдачи, молча сносил презрение, насмешки, оскорбления, удары и розыгрыши.

Единственным человеком, которого Ферда побил в Подебрадах, был его лучший друг Зах. Зах был «рабом» в соседней спальне, и иногда, поздним вечером, разыгрывались сцены, как будто взятые из книг Джека Лондона: в присутствии взмокшей от напряжения публики, ждавшей крови и злых слез, подбадривавшей противников и заключавшей пари, которые никогда не соблюдались, Ферду и Заха заставляли драться друг с другом.

Эти поединки начались однажды зимним вечером, когда кто-то потихоньку унес боксерские перчатки из физкультурного зала. Ферду и Заха заставили надеть их. Они были товарищами по несчастью и подружились, и поэтому, даже оказавшись в кругу стравливающих их мальчишек, они пытались не причинять боли друг другу. Они промахивались, били друг друга по перчаткам и по плечам, замахивались медленно, чтобы другой успел увернуться. Но долго притворяться им не удалось. Их раззадорили науськивания и насмешки, другие мальчишки стали толкать их друг на друга, и вдруг драка стала настоящей, с искаженными от ненависти лицами, нарочно болезненными ударами, разбитыми в кровь носами, предательскими ударами снизу; все подавляемые чувства этих несчастных вылились в жуткое избиение, а зрители визжали от животного возбуждения.

Я не любил смотреть, как унижают Ферду, но я никогда не заступался за него, хотя и пользовался значительным авторитетом в комнате. Я не заставлял его чистить мои ботинки или носить мои книги, но я спокойно смотрел, как это делали другие.

Как-то днем, проходя по игровой комнате, я увидел Ферду, сидящего в углу и царапающего что-то на листочке бумаги. Я не обратил бы на него

никакого внимания, но вдруг он посмотрел на меня, и лицо его показалось мне каким-то виноватым. Это выражение заставило меня остановиться. Когда я подошел и уставился на него, он побледнел. Теперь я уверился в том, что он пишет какой-то донос.

— Что ты пишешь? — спросил я.

— Ничего! — прошептал он, охваченный ужасом.

— Покажи!

— Нет!

— Давай сюда, Ферда, я все равно увижу!

— Пожалуйста, не надо! Не делай этого.

— Дай сюда!

К этому моменту я был настолько уверен, что Ферда пишет на кого-то донос, что я заставил его показать мне написанное. Это было письмо, и я прочел что-то вроде:

«Дорогая мамочка, прими мои самые теплые приветствия. Не беспокойся обо мне и перестань укорять себя за то, что отправила меня сюда. Я люблю школу, и все мальчики здесь очень хорошие. У меня очень много друзей, больше, чем раньше, и все они меня любят...»

Ферда стоял передо мной, дрожа от страха перед новым унижением, но на самом деле унижен был я. Я протянул ему письмо и убежал.

— Прости, Ферда,— только и сумел я выдавить.

После этого я старался помочь Ферде, хотя делал это незаметно, чтобы никто не стал смеяться. Я вылезал из кровати и гасил свет до того, как другие мальчики посылали Ферду сделать это. Я несколько раз вымыл за него пол, но только тогда, когда была моя очередь заниматься этой работой. Я никогда не возражал, если его посылали с поручениями.

По сей день мне стыдно за это.

«Театр в кузнице»

Не успел я обосноваться в Подебрадах, как сразу начал искать путь в театр. Прошло уже несколько лет, но я все еще вспоминал свой закулисный трепет в Театре оперетты, а мое влечение к этому миру уже выходило за рамки эротической щекотки, музыки, запаха грима. Меня привлекал этот придуманный мир, потому что инстинктивно я чувствовал, что там правда сердца открывалась более искренне, чем на любой исповеди, в любом мудром разъяснении, в любом научном анализе.

Я быстро узнал, что в замке, в том его крыле, где некогда жили кузнецы королевской кавалерии, размещался так называемый «Театр в кузнице». Его зал вмещал около 300 зрителей, и каждый год ученики нашей школы ставили один спектакль на сцене этого театра.

Во время моей учебы в Подебрадах школьным театром руководил профессор Сахула, преподаватель истории искусств. Каждый год я исполнял важнейшие роли в его постановках; он сделал меня женихом в гоголевской «Женитьбе», Гарпагоном в «Скупом» Мольера, Гадрианом в комедии «Гадриан-Путник».

В этих спектаклях мы не только играли, мы шили к ним костюмы, строили декорации, а во время представлений, занимавших один день ежегодно, мы были и рабочими сцены. Мы играли дважды — для учеников школы после обеда в субботу, а потом еще раз в тот же вечер — для родителей. И те и другие великодушно смеялись шуткам, которые нам удавались, и охали при каждой допущенной нами ошибке. Они отпускали остроты, веселились и стоя аплодировали нам.

Мне нравилось играть на сцене, но еще больше мне нравилось гримироваться. В ролях Гарпагона и Гадриана мне приходилось превращаться в старика, и я не мог дождаться, когда наконец возьму в руки костюм, коробку с гримом, смешной парик.

С тех пор я совершенно забыл об этих ощущениях, но в 1983 году я увидел, как Ф. Марри Абрахам превращается в старика в «Амадее».

Потребовалось три часа, чтобы добавить еще три года его Сальери, и эта потрясающая метаморфоза воскресила во мне то возбуждение, которое я испытал когда-то в гримерной Подебрадского замка.

В Подебрадах было еще два любительских театра, которые снимали зал «Театра в кузнице», когда он не был нужен школе, так что я все время мог крутиться возле сцены. Одна труппа придерживалась левацких взглядов, в другой звездами были местные аптекарь, мясник и доктор, поэтому политическую ориентацию их спектаклей можно было назвать правоцентристской, но обе труппы сильно зависели от своих суфлеров, и я не видел особых различий в их спектаклях или в выборе репертуара. Я пытался поступить в обе труппы, но они не проявили заинтересованности. В конце концов мне удалось получить маленькую роль в пьесе из сельской жизни, поставленной левацкой труппой. Я играл ребенка, которого обнимает любвеобильная героиня, и сейчас могу вспомнить только то, что в вечер премьеры от стареющей инженю сильно пахло чесноком.

Самым большим событием в театральной жизни Подебрад в сороковых годах стал случай, когда буржуазная труппа уговорила знаменитую актрису стать приглашенной звездой в одном из спектаклей. Власта Фабианова была красивой женщиной лет под сорок, известной актрисой Национального театра. Ее пригласили на ведущую роль в пьесе, в которой она уже играла в Праге, так что для нее это был пустяк. Она приехала в Подебрады всего на одну репетицию и явно относилась к происходящему просто как к возможности подзаработать.

Я был на обоих спектаклях с ее участием в «Кузнице», и увиденное потрясло меня. Присутствие Фабиановой так взволновало актеров, что впервые в истории труппы они знали роли наизусть. На сей раз не только не было стандартного шипения суфлеров и связанных с ним неизбежных пауз; смущенные и испуганные любители сыграли лучший спектакль в своей жизни, хотя сами они и не догадывались об этом.

Фабианова подавала все свои реплики, рассчитывая на значительно бóльшую аудиторию, и этим отвлекала на себя все внимание. Она выглядела искусственной и фальшивой, а подебрадские любители так испугались, что даже не осмеливались играть. Они просто жили в этой пьесе, как бы забыв, что находятся на сцене, как будто на самом деле переживали все происходившее по сюжету. Раньше я никогда не видел в театре такой естественной и правдивой игры. Рядом с подебрадскими торговцами звезда Национального театра выглядела как спица, выскочившая из зонтика.

До этого спектакля я ни разу не подвергал сомнению мастерство прославленной актрисы, но в этот вечер я понял, что мнение критики, общественности, всего театрального истеблишмента может быть совершенно ошибочным и что лучше полагаться на собственные ощущения. Я запомнил этот момент, это внезапное озарение, испугавшее и развеселившее меня.

Думаю, что в это время уже начало складываться мое художественное кредо. Я до сих пор не люблю манерность, оперные страсти, пафос, до сих пор не верю жестам и позам, которые не похожи на повседневные. Я думаю, что в самом обычном поведении, если внимательно всмотреться, можно увидеть достаточно драматизма.

На плавниках любви

Именно в «Театре в кузнице» мне удалось назначить мое первое свидание. Веселая и остроумная Марта Ф. была одной из подебрадских девочек, учившихся в нашей школе, и она много лет отвлекала меня от занятий. У нее были пушистые волосы орехового цвета, хорошенькое личико, дивные ноги и вполне взрослая фигура. Проблема состояла в том, что за ней все время ухаживали старшеклассники, а они уже брились.

— Эй, Марта, как насчет того, чтобы прогуляться? — спрашивал я время от времени, натыкаясь на нее в коридоре.

— С тобой? Пфф! — Она всегда задирала нос.

Но потом она получила роль инженю в одной из постановок, где я тоже участвовал, и внезапно согласилась встретиться со мной, хотя не удержалась от того, чтобы превратить это свидание в испытание.

— Можем встретиться в половине седьмого,— сказала она, хотя прекрасно знала, что ворота замка закрывались в шесть часов. Она жила в городе, так что строгости нашего режима ее не касались.

— Отлично! — Я поймал ее на слове.

Я знал, что одно из окон на лестничной площадке замка открывалось прямо на окружавшую его стену, и решил, что смогу забраться на высокий вал, а потом спуститься в открытый двор, использовав для этого фонарь, прикрепленный к стене. Он был стилизован под старину, так что светильник нависал над воротами. Хотя дело происходило в разгар зимы, погода была необычно теплая. Когда я спускался со стены к металлической опоре фонаря, уже смеркалось. Вдруг под моими ногами вспыхнул свет — это зажгли фонарь. И прежде чем я оправился от испуга, ворота подо мной заскрипели и распахнулись. Я похолодел. Из ворот вышли два учителя и остановились на тротуаре, их головы находились в нескольких футах под моими башмаками.

— Так что с этой старой сукой, черт ее дери? — вздохнул один из них.

— Наверное, опять забыла. Ты заметил, она уже в маразме? — ответил другой.

У меня упало сердце. Рано или поздно они заметят меня, а когда они сообразят, какие слова я слышал из их уст, моя жизнь в школе превратится в ад. Я оказался в ловушке и даже не решался шевельнуться. Я обдумывал каждый вздох. Время шло. Грузовик, привозивший продукты в школу, выехал со двора и направился к площади. Водитель смотрел прямо на меня, его лицо было вровень с моим. Судя по всему, он был поражен, увидев в свете своих фар мальчишку, съежившегося, как зародыш, над головами двух мирно беседующих господ.

Он-то проехал мимо, но один из учителей поднял голову. Он смотрел прямо на меня, так прямо и так долго, что я уже приготовился спрыгнуть, но вдруг, совершенно непостижимым образом, он отвернулся, и до меня дошло, что свет фонаря мешал ему увидеть меня. Однако он, видимо, что-то заметил, потому что опять повернулся в мою сторону. На сей раз меня спас скрип открывающейся калитки.

Из нее вышла учительница истории. Это была пожилая дама, с движениями, как у маленькой птички.

— Ах, простите меня! Мне следовало бы поторопиться! — сказала она.

— О, ничего страшного! Все в порядке!!! — Лицемеры заулыбались, и вся троица наконец ушла с площади.

Часы показывали уже почти половину седьмого, а я должен был встретиться с Мартой в старом парке на другом берегу реки; я бегом промчался через площадь, повернул к мосту и остановился перед ним как вкопанный. На середине моста, болтая с хорошенькой преподавательницей чешского, стоял профессор Сахула!

Я развернулся, выбежал в другую калитку и погнался за своим счастьем.

Марта никогда не дала бы мне нового шанса, если бы я заставил ее ждать, но в Подебрадах не было другого моста, не было брода, не было парома. Я вспомнил, что под мостом стояли лодки. Я спустился к воде. Тяжелые лодки лежали на цементной набережной кверху дном, прикованные цепями к тяжелым железным кольцам.

Оставался один способ добраться до Марты. Я разделся до трусов, спрятал одежду под лодку и вошел в быструю реку. Холодная вода резала мое тело как бритва. Меня сносило прямо к профессору, поэтому я старался грести против течения. Все это длилось вечность, но в конце концов на плавниках страха и страсти я добрался до другого берега. Я выбрался из воды и побежал в заброшенный парк.

За голыми деревьями я увидел Марту раньше, чем она меня. Она

стояла возле ворот и нервно поглядывала на дорогу. Она была в узкой юбке и теплой куртке, волосы стянуты сзади. Она нарядилась для меня и никогда еще не выглядела такой хорошенькой.

Я устремился к ней, одетый всего лишь в промокшие боксерские трусы. У меня стучали зубы, дрожали коленки, все волосы на теле встали дыбом от холода. Наконец она посмотрела в мою сторону. Минуту она глядела на меня, как будто я был привидением, потом повернулась и пошла к выходу из парка.

— Подожди, Марта! Марта, ты не поверишь, что со мной случилось!

Она так и не оглянулась. Начало моей любовной биографии было не слишком благоприятным, однако спустя примерно сорок лет я сумел воспользоваться этим.

Если ты снимаешь в фильме сцену, перекликающуюся с твоей собственной жизнью, у тебя всегда есть шанс сделать ее более правдоподобной, заставить ее зазвучать более глубоко. Я никогда не снимал чисто автобиографических фильмов, но во всех моих картинах полным-полно прямых и косвенных ассоциаций с разными темными событиями моей жизни. В фильме «Вальмон», который я поставил в 1989 году, есть сцена, когда герой пытается произвести впечатление на женщину, за которой ухаживает, бросившись в озеро. Он делает вид, что тонет, но это не срабатывает. Женщина уходит, а потом, когда он возвращается в свою комнату, весь вымокший и покрытый ряской, он сталкивается с другой женщиной, может быть, самой главной женщиной его жизни, и он стоит перед ней, этот промокший и смешной человек, этот далекий отголосок моего неудачного ухаживания за Мартой Ф.

Девушка в поезде

Единственным, что мне не нравилось в Подебрадах, были скучные воскресенья, и я быстро придумал маршрут, уводивший меня в конце недели далеко от Замка. Каждую субботу после утренних занятий я садился в поезд и ехал в маленький домик, который мой брат Благослав и его жена Боженка снимали возле «Рут». Мне приходилось делать три пересадки, и путешествие в лучшем случае занимало пять часов, но иногда я не успевал на какой-то поезд и тогда приезжал к брату около полуночи. Утром я долго сидел за семейным завтраком, а потом спешил на вокзал, чтобы к отбою, в десять часов, оказаться в Подебрадах.

Я редко пропускал эти воскресные визиты, даже в то время, когда мы со старшим братом не ладили. Благослав был на 14 лет старше меня, да еще и учитель по профессии. Конечно, после войны он пытался взять на себя часть родительской ответственности за младшего брата. Я отвергал его попытки контролировать мое взросление. Я совершенно не хотел потерять брата и получить вместо него заместителя отца, но Благослав чувствовал себя ответственным и продолжал беспокоиться о том, как я живу, и все время спрашивал меня, решил ли я уже, кем стану. Мне было четырнадцать или пятнадцать лет, и мысли о будущей профессии волновали меня в последнюю очередь. Я держал в секрете мои фантазии относительно театра и отнюдь не собирался посвящать в них моего практичного брата. Поскольку Благослав никак не отставал от меня, в один прекрасный день, просто чтобы он успокоился, я выпалил первое, что пришло мне в голову: «Ну, не знаю, может быть, займусь химией или чем-нибудь таким».

На Рождество я получил десяток книг по химии, огромную таблицу химических элементов и жизнеописания выдающихся ученых.

Благослав желал мне добра, и, несмотря на то что иногда я задыхался от его внимания, я продолжал приезжать к нему каждую неделю. Наверное, мне просто хотелось снова иметь семью, ухватить последние искорки семейного тепла, хотя в душе я понимал, что эти поездки были просто бегством из Замка.

По правде говоря, я даже любил споры с Благославом.

Но кроме этого, я любил путешествия в поезде и не уставал наблюдать за пассажирами. Я выискивал каких-нибудь подвыпивших картежников и следил за их игрой. Помню одну острую на язык пожилую даму, которая впадала в старческую забывчивость каждый раз, когда появлялся контролер, хотя у нее явно были деньги на билет. Я вслушивался в разные голоса, застенчивые, настойчивые, пьяные, самолюбивые, раздраженные, пронзительные, мелодичные, и еще я наблюдал за молодыми женщинами. Я пытался поймать их взгляды. Меня распирали гормоны, так что я предавался мечтам о том, как соблазню их, и надеялся, что по некоему совпадению одни и те же девушки будут встречаться мне в поезде каждую субботу.

Как-то раз я оказался в купе наедине с хорошенькой девушкой в серо-голубой юбке. У нее были короткие темные волосы, и она была года на два старше меня; наверное, ей было лет семнадцать.

В старых чешских поездах были купе с двумя скамейками друг напротив друга, между которыми, под окном, был откидной столик. Я сидел у столика, а девушка — в дальнем от меня углу купе. Глядя в окно, я мог уловить ее смутное отражение в грязном стекле.

Я напрягал мозги, пытаясь придумать какую-нибудь остроумную шутку для начала разговора, когда моя попутчица вдруг встала. Она открыла верхнюю часть окна и принялась смотреть на проносящиеся мимо поля. Она стояла как раз передо мной, перегнувшись через столик размером с шахматную доску, и холмик Венеры, ясно различимый под ее узкой юбкой, упирался в край столика. Я поднял правую руку и положил ее на стол. Она не обратила на меня никакого внимания, тогда я провел рукой по ее юбке, как бы случайно. Она стояла неподвижно, и я стал потихоньку трогать низ ее живота. Девушка по-прежнему наслаждалась свежим воздухом.

Я до сих пор помню, как поддалась тугая ткань, когда я подсунул руку ей под юбку. Телеграфные провода за окном то поднимались над линией горизонта, то снова опускались, а я все гладил и гладил волосы на ее лобке. Я был страшно возбужден, а она оставалась спокойной и даже ни разу не посмотрела на меня.

Прошли минуты, а может быть, и часы, пока поезд не затормозил перед какой-то сельской станцией. Девушка внезапно очнулась. Она захлопнула окно, подхватила сумку и направилась к двери. Я попытался поймать ее взгляд, но она не смотрела в мою сторону. Она открыла дверь купе и вышла.

Я опустил окно и высунулся, чтобы увидеть, как она выходит из поезда. Она так и не оглянулась. Она шла вдоль вагонов не глядя на меня. Я уставился на низ ее живота, обтянутый узкой юбкой. Поезд тронулся и провез меня мимо нее. Я был всего в нескольких ярдах от ее лица, я пытался пронзить ее взглядом.

Она шла, покачивая аппетитными бедрами под тугой серо-голубой тканью, глядя прямо перед собой, а я гадал, чувствовала ли она влагу между этими упругими ляжками, и нюхал кончики своих пальцев, от которых исходил восхитительный аромат девичьего тела, и думал, насколько же странно все в жизни, как же непонятно, что эта девушка, которая только что разделила со мной самое сильное эротическое волнение в моей жизни, даже не посмотрела на меня.

Вацлав Гавел

Однажды осенью в Подебрадах меня назначили ответственным за группу младших мальчиков. Они были на четыре года моложе меня, и я должен был стать им старшим братом и наставником. Меньше всего на свете я хотел играть в папу, но эта работа считалась обязательной.

Мои новые соседи по комнате все еще ненавидели девочек. Их бездумные разговоры вгоняли меня в сон. Их интересы и энтузиазм действовали мне на нервы. Они казались такими наивными, такими

несчастными, такими маленькими детишками, что я старался проводить как можно больше времени вне нашей комнаты.

Среди моих подопечных находился пухлый мальчуган с умным личиком, который поразил меня своим послушанием и вежливостью. Я подумал, что ему не избежать участи «раба» в спальне, но этот мальчик не был Фердой. Со временем я увидел, что его товарищи по комнате относятся к нему с дружеским уважением.

Его звали Вацлав Гавел, и в нем уже чувствовалась та внутренняя сила, которая позже помогла ему пережить тяжелые годы тюремного заключения, десятилетия надзора и преследований со стороны коммунистического правительства, а также и все сложности демократического президентства.

Как-то раз наша школа получила в подарок велосипед, и после уроков мы учились кататься. Нужно было сесть на тяжелую махину во дворе Замка, выехать на площадь, объехать вокруг памятника королю Иржи и вернуться к группе мальчиков, нетерпеливо ожидавших своей очереди и выкрикивавших всякие глупости. Весь путь составлял не более сотни ярдов.

Раньше я ни разу не садился на велосипед и чуть не упал, когда объезжал белокаменный королевский пьедестал, но ощущение хрупкого равновесия и скорости было так чудесно, что я сразу же занял новую очередь.

Вскоре после меня на велосипед с помощью нескольких товарищей вскарабкался Вацлав Гавел. Он был моложе нас, и велосипед оказался явно велик для него, но помощники подтолкнули его, и ему удалось привести машину в движение. Он кое-как проехал по двору, выехал из ворот и поехал дальше, мимо памятника королю Иржи.

Он не выполнил положенного поворота и продолжал яростно крутить педали, пересекая площадь. Стало совершенно ясно, что он собирается угнать подаренный велосипед, и мы потрясенно глядели ему вслед. Последним, что я увидел, был Гавел, ехавший прямо и упорно в направлении Нимбурка.

Профессор Хофханс, отвечавший за наши занятия, разговаривал с привратником и не заметил, что случилось, пока кто-то не затянул насмешливую песню, к которой вскоре присоединились все мальчики: «ГА-ВЕЛ СБЕ-ЖАЛ! ГА-ВЕЛ СБЕ-ЖАЛ! ГА-ВЕЛ СБЕ-ЖАЛ!»

У Хофханса был мотоцикл, но он — профессор — не мог просто вскочить на него и броситься в погоню. Профессор должен делать все, как положено, поэтому он резко приказал нам замолчать и пошел в Замок. Через десять минут он вышел обратно в кожаных штанах и куртке, в шлеме, очках и перчатках до локтей. Он отпер гараж, вывел мотоцикл, завел его, надвинул очки на глаза и пустился догонять велосипед.

К тому моменту, когда Хофханс догнал Гавела, тот уже проехал половину пути до Нимбурка. Профессор поравнялся с ним:

— Что ты делаешь, Гавел! Остановись и немедленно сойди с велосипеда!

— Господин учитель, но я не знаю, как повернуть или остановиться! — простонал Гавел.— Я уже несколько раз пробовал, но я не достаю ногами до земли. Что мне делать?

У Гавела были слишком короткие ноги — он боялся повернуть и еще больше боялся упасть, поэтому он и продолжал ехать по прямой. Пришлось Хофхансу заехать вперед, сойти с мотоцикла и поймать мальчика. Современная чешская история остается в неоплатном долгу перед ним.

Спустя несколько лет, в Праге, когда наша разница в возрасте уже не имела никакого значения, мы с Вацлавом подружились. Гавел происходил из семьи старых пражских финансистов, и из-за этого после революции ему нельзя было поступать в университет. Он ходил на какие-то вечерние курсы, чтобы получить диплом о высшем образовании. Кроме того, он, кажется, был знаком со всеми в мире искусства. Мы оба баловались в то время стихами, и Гавел взял меня в гости к двум великим чешским поэтам нашего века — Владимиру Голану и Ярославу Сейферту.

Из этих двух визитов мне лучше запомнился вечер у Голана.

Владимир Голан жил с женой и дочерью на острове Кампа, под средневековым Карловым мостом, в самом сердце Праги.

— Он много лет не выходит из этой квартиры,— сказал мне Гавел по дороге.— Он просто не желает выходить, пока другие поэты в этой стране сидят по тюрьмам.

Был ясный солнечный день, но поэт, с лицом, напоминавшим голову ворона, принял нас в комнате с закрытыми ставнями. Она освещалась единственной лампой, отбрасывавшей причудливые тени на стены. Голан походил на зверька в норе, но он был дружелюбно настроен и интересовался нашими делами. Когда мы собрались с духом и застенчиво спросили его, не мог бы он прочитать нам что-нибудь, он показался польщенным. Он читал свои сложные, глубоко духовные стихи просто, без какой-либо театральности или показухи, но очень убедительно.

Я помню, какое мощное впечатление произвел на меня этот сильный поэт позже, когда я прочел поэму Сейферта, где тот говорит о смерти всех поэтов его поколения, которые были ему дороги. О Голане, скончавшемся незадолго до этого, Сейферт писал:

> В эту проклятую птичью клетку Чехии
> он кидал свои поэмы с презрением,
> словно куски кровавого мяса.
> Но птицы боялись.

Спустя много лет, когда мы вспоминали дни в Подебрадах, я узнал, что у Гавела осталась в памяти занятная история. Она относится к тем временам, когда я был его наставником.

Однажды утром Гавела вызвали в кабинет директора.

— Пан Гавел,— строго сказал Ягода,— мне сообщили, что вы вели себя аморально по отношению к самому себе.

Гавел до сих пор уверен, что я, будучи его наставником, донес на него, но это не так. Я не только никогда в жизни ни на кого не доносил, я, как и он, был аморальным по отношению к самому себе.

Однажды ночью в нашей спальне я подслушал, как Гавел рассказывал кому-то, какое это шикарное место — пражское кафе «Манес». Он сказал об этом вскользь, но я запомнил. Гавел происходил из богатой, утонченной семьи, так что он разбирался в делах такого рода, а некоторая осведомленность о симпатичных кафе в Праге всегда ценилась провинциальными девушками. И, как это часто бывает, случайно услышанное замечание, незначительное совпадение, нечаянный жест могут изменить весь ход вашей жизни.

Через какое-то время, может быть в 1947 году, я опоздал на мой субботний поезд на озеро Махи и, повинуясь внезапному побуждению, пошел по главной дороге к выезду из Подебрад. Я думал, что сумею найти попутную машину. Все равно докуда.

Мне повезло. Водитель остановившегося грузовика довез меня до самого центра Праги. Прага — большой город, но лишь с двумя вещами в нем меня связывали эмоциональные узы. Это были мой двугорбый верблюд и шикарное кафе «Манес».

В Пражском зоопарке содержалось целое стадо верблюдов, и все они были похожи друг на друга, так что я сел в автобус и поехал обратно в центр города, где и пустился на поиски кафе «Манес». Найти его не представляло труда. Великолепное заведение на берегу Влтавы выглядело современным и чистым. Там были хорошенькие официантки, дамы в мехах, маленькие девочки в белых носочках и цветы на мраморных столиках; действительно, это было шикарное кафе. Мне хватило денег, чтобы заказать небольшую порцию яиц по-русски. Это было очень вкусно. С яйцами я съел парочку соленых рожков, и ел я как можно медленнее, наслаждаясь наперченным салатом с салями, подававшимся с крутыми яйцами. Спустя двадцать минут я вытер губы толстой полотняной салфеткой

и отправился обратно в Подебрады, ощущая свою принадлежность к высшему свету.

После этого дня я неоднократно мерз по субботам на обочинах областных дорог и голосовал проезжавшим водителям. Иногда это длилось часами, иногда занимало целый день, но в конце концов я обязательно добирался до мрамора и дамаста столиков кафе «Манес» и вкушал блаженство на протяжении двадцати минут. Я больше ни разу не сходил в зоопарк, ни разу мне не пришло в голову заняться в Праге чем-нибудь еще. Но именно с тех пор яркие огни города стали притягивать меня, словно мотылька, и я понял, куда я отправлюсь, окончив школу в Подебрадах, я понял, что другого места в мире для меня не будет.

Наконец-то мужчина

В феврале 1948 года в Чехословакии пришли к власти коммунисты. Сталин усиливал хватку на всех территориях, освобожденных Красной Армией во время войны, так что у чешских политиков появились советские наставники.

В Италии Витторио Де Сика монтировал «Похитителей велосипедов».

В Праге коммунистический министр культуры Вацлав Копецкий, с которым не раз пересекутся мои дороги в предстоящие годы, громил чешскую буржуазию в речи, передававшейся по национальному радио: «Мы заткнем вам глотку нашими пулями!» Он задавал тон политическим дискуссиям на ближайшие сорок лет.

В Подебрадах революцию почти не заметили. На улицах ничего не происходило, а радио у меня не было, и единственное, что бросилось в глаза, так это то, что старшеклассники внезапно заболели коммунизмом. Они проводили страстные митинги, подписывали воззвания, размахивали транспарантами, говорили об окончании эксплуатации человека человеком.

Я был всего на пару лет моложе их, но, как ни странно, в нашей компании никто не задумывался о таких вещах. Мы хладнокровно наблюдали за театральным энтузиазмом старших мальчиков. Нам казалось маловероятным, что все вдруг начнут работать по способностям, получая по потребностям, что сильные внезапно с радостью бросятся на защиту слабых, что революция может изменить страсть человека к соревнованию.

В ту весну «Рут», подобно всем прочим гостиницам в стране, была национализирована как капиталистическое средство эксплуатации пролетариата. То, что мы не нанимали служащих, а гостиница работала только летом, не имело значения. У меня не было другого жилья, поэтому за мной временно оставили комнату в гостинице.

Когда закончился учебный год, я поехал в «Рут» один. Оба старших брата поселились в том же районе, я не был отрезан от них. Однако я освободился от их надзора и мог подумать об осуществлении моих планов на лето 1948 года — в эти планы входила потеря девственности.

Когда я приехал на озеро Махи, брат сказал мне, что нашу «Рут» арендовали для проведения двухнедельного интенсивного семинара по «социалистическому моделированию одежды». Я не мог поверить в свое счастье. Я помчался в дом и обнаружил, что в нем полно молодых женщин. Беда в том, что при социализме манекенщиц отбирали не по внешнему виду, а по политической зрелости.

Тем не менее я часами сидел у окна и наблюдал за занятиями. Домашнего вида девочки немного занимались гимнастикой, а потом садились обсуждать проблемы марксизма-ленинизма. Они умирали от тоски, и я быстро присмотрел самую хорошенькую и начал с ней настоящую дуэль взглядов. Это была невысокая девушка с мальчишеской фигуркой, крепкими бедрами, короткими темными волосами, нежной кожей и вполне обычным личиком, и она беззастенчиво пялилась прямо на меня. Если я строил ей рожи, она улыбалась, так что я мимикой начал приглашать ее к себе в комнату. Она показала жестами, что хотела бы, но не может.

Она не лгала. Коммунисты отличались пуританским взглядом на жизнь, и у девушек был строгий режим. Их пухлые инструкторши с прыщавыми лицами надзирали за ними не хуже бдительных сицилийских дуэний. Я пытался бродить по коридорам поздно вечером и рано утром, но мне ни разу не удалось обменяться больше чем парой слов с моей социалистической манекенщицей. Ей было шестнадцать, как и мне, она приехала из маленького городка в Моравии и надеялась через пару лет поступить в школу в Праге. Она сказала, что ей было бы приятно, если бы я показал ей окрестности, но она просто не представляет, как улизнуть, даже на короткую прогулку.

Улыбок и коротких разговоров оказалось достаточно, чтобы вдохновить меня на создание поэмы, в которой я называл ее моими Моравскими Глазками, но не успел я показать ей свое творение, как двухнедельный курс марксистско-ленинского моделирования подошел к концу. В последний день семинара я столкнулся с одной инструкторшей. Я решил рассказать ей о моих лирических чувствах к Моравским Глазкам, потому что не знал, что еще я мог сделать. У инструкторши были усики и неправильный прикус, но она была старше и опытнее меня, и я не успел даже рта раскрыть.

— Ты что, надо мной смеешься? — накинулась она на меня.— Ты сидел у окна, как ящерица!

Она высмеяла меня, но пообещала прислать Моравские Глазки на берег озера в восемь часов вечера. Я собирался играть в карты с ребятами постарше, но поспешил принести им свои извинения.

— Простите, ребята, но у меня свидание.

— Ни фига себе! А с кем?

— Видели эту манекенщицу из Моравии?

— Может быть, она сделает из тебя мужика, а? — дразнились они. — Случались вещи и более странные!

— Может быть.

Я не мог положиться на волю случая. Я почистил брюки, футболку и теннисные туфли и пришел на берег за полчаса до назначенного времени. Пробило восемь. Время шло. Я любовался закатом. Я давил комаров на шее. Я вспоминал, как беззастенчиво Моравские Глазки рассматривала меня, и не мог представить себе, что она обманет.

Наконец в девять часов я увидел тень на дорожке, ведущей от гостиницы к озеру. Тень походила на девушку, и мое сердце забилось. Но это оказалась лишь посредница, инструкторша, которая пришла сказать мне, что Моравские Глазки заболела и не придет. Я был так потрясен, что не заметил ни нарядного платья наставницы, ни приятного духа соперничества, исходившего от нее. Ей было далеко за двадцать, и она казалась мне старухой; мне даже в голову не пришло, что болезнь Моравских Глазок может огорчать ее не так сильно, как меня.

Мы разговорились. Я довольно быстро признался в своей невинности и довольно быстро после этого признания лишился ее. Это произошло на песчаном берегу, покрытом сухими сосновыми иголками, комары пищали над моим ухом, а инструкторша по социалистическому моделированию со знанием дела занялась деталями. Мне не пришлось возиться с ее лифчиком или шарить между ее ляжками. Мне не удалось согрешить с моей любовью, моей музой, моими Моравскими Глазками, но тем не менее я мог гордиться собой.

На следующее утро я проснулся поздно и еще лежал в постели, когда манекенщицы собрались и уехали.

Я ощущал себя в полной мере мужчиной, но не знал, как встретиться с Моравскими Глазками или с инструкторшей, поэтому я долго лежал и прислушивался к шагам в коридоре и к хлопанью дверей. Я перебирал в уме все детали прошедшей ночи. Наконец я услышал, как к гостинице подъехал автобус. По коридору пронеслась волна возбуждения, потом заревел мотор, потом гостиница снова погрузилась в тишину, а я начал свою мужскую жизнь. На этот вечер тоже была намечена игра в карты, и тут уж я пришел заранее.

— Ну как? — приветствовали меня друзья.— Она дала?
— Конечно.
— Шутишь! Так ты уже не девственник?
— Нет, конечно.
— Здорово! С этой цыпочкой из Моравии?
— Конечно,— солгал я, потому что не решался рассказать им о своей измене в решающую минуту.

Я мог бы никогда не узнать, что Моравские Глазки вовсе не болела в тот вечер, если бы спустя два года не встретил ее в Праге. Мы столкнулись в толпе, она бежала по улице, такая же загорелая, стройная и стриженая, как прежде. Теперь она училась в университете и жила в Праге. Она сказала, что больше не занимается, слава Богу, никаким моделированием, потому что все это глупости. Мы разговорились, и я напомнил ей о несостоявшемся свидании на берегу.

Она не поняла, о чем речь.

Посредница ничего не сказала Моравским Глазкам о свидании. Вместо этого она не спускала с нее глаз весь вечер. Она хотела убедиться, что Моравские Глазки ляжет спать вовремя.

Я не мог поверить, что кто-нибудь способен на такое неприкрытое вероломство, мы пошли в кафе, чтобы как-то загладить предательство инструкторши, а в результате последовала целая цепь событий, приведших к тому, что Моравские Глазки забеременела, но я бы не хотел забегать так далеко вперед.

«Исчезни и не оставляй следов»

Я вернулся в Подебрады опытным мужчиной и обнаружил, что атмосфера в школе стала напряженной. Появилось несколько новых преподавателей, все они были коммунистами, которых Партия отправила руководить учебным заведением, построенным по капиталистической английской системе образования. Нам выдали новые книги, с новыми историческими датами, новыми литературными именами. Старые учителя с трудом пытались сориентироваться в своих предметах, хотя все перемены были очень несложными: ушли Черчилль и Вудро Вильсон, и пришли Сталин и Ленин. Ушли Ибсен и Уитмен, и пришли Горький и Сталин. Ушли религия и Бог, и пришли марксизм-ленинизм и Сталин.

В этом году я сидел за партой со Збынеком Янатой. Яната был мальчиком из Подебрад, и в Замке с нами он не жил. Я очень любил его. Он был спокойным и скромным и обладал чувством юмора, схожим с моим, так что мы прекрасно подходили друг другу. Позже он каким-то образом выпал из моей жизни. Я не знаю, почему это случилось, может быть, он перешел в другую школу, но, так или иначе, я ничего не слышал о нем до 1953 года, когда он предстал перед сталинистским судом по обвинению в измене Родине.

Как я узнал позже, за те четыре-пять лет, что мы не виделись, Яната стал членом антикоммунистической подпольной группы, организованной братьями Масин, нашими однокашниками из Подебрад. Их отец был генералом чешской армии, выдающимся героем Сопротивления, человеком, которого не сломили даже пытки немцев.

Братья Масин явно унаследовали гены отца и на протяжении нескольких лет возглавляли сплоченную, эффективную группу, боровшуюся против коммунистического режима. Они были молоды и бесстрашны, они верили радио «Свободная Европа», и они ждали, что скоро придут американцы и выметут коммунистов из страны. В ожидании этого они устраивали поджоги и нападали на полицейские посты, чтобы завладеть оружием. Они убили нескольких полицейских.

К 1953 году американцы так и не появились, но коммунистическая госбезопасность что-то пронюхала о группе, поэтому Масины решили уйти на Запад. Они собирались присоединиться к американской армии и выса-

диться с парашютным десантом в Чехословакии, когда «холодная война» станет наконец «горячей» и страна будет бороться за освобождение от коммунизма.

К тому времени уже опустился «железный занавес», сделавший западные границы страны непроницаемыми, поэтому Масины решили направиться в США через Берлин. Они взяли с собой Янату и еще двух молодых людей и перешли границу с Восточной Германией. Вскоре дела их пошли плохо, но юноши были вооружены и настроены не сдаваться живыми. Им пришлось с боем уходить с провинциальной железнодорожной станции в Укро, они убили несколько немецких полицейских и многих ранили, так что вскоре за ними началась настоящая охота. Около двадцати четырех тысяч восточногерманских народных полицейских и советских солдат прочесывали местность в поисках группы и в конце концов засекли их в маленьком лесочке. Масины убили еще двоих немцев и снова ушли. Они сумели запутать следы и переждать, пока уйдут преследователи, а потом, спустя пять недель, обоим братьям и одному из их соратников каким-то чудом удалось добраться до Берлина.

Янате и второму парню не повезло. Мой бывший одноклассник ненадолго замешкался, когда в Укро началась перестрелка, и его схватили разъяренные восточные немцы. Его вернули в Чехословакию и приговорили к смерти, и человек, с которым я сидел за одной партой, кончил свою жизнь на виселице. Его тело кремировали, а пепел развеяли над мусорной свалкой. Но все это произошло лишь в 1953 году.

Что же касается конца сороковых годов в Подебрадах, то мне предстояло на собственном горьком опыте узнать, какой интересной сделалась жизнь после революции. Это озарение пришло ко мне осенью 1949 года, и помог мне Эда В.

Отец Эды был членом ЦК компартии и редактором самого крупного литературного журнала страны, «Литерарни новины», но Эда явно не собирался идти по его стопам. Это был неуклюжий паренек со своеобразным характером и неразвитым интеллектом. Он не мог угнаться за остальными ребятами в классе, и все понимали, что ему не стоит учиться с нами. Тем не менее Эда продолжал учебу. Его отец взял за правило приезжать в Подебрады и посещать партийную ячейку в Замке. Товарищам учителям льстило, что он делился с ними сплетнями из высших сфер, и они заботились о его сыне.

Но не всем преподавателям нравилось происходившее с Эдой. Некоторые открыто высмеивали его вопиющее невежество; однако никто не осмеливался завалить его. Другие ребята, заслуживавшие исключения из школы, не удостаивались такого снисхождения, и в результате этот бесстыдный двойной стандарт вскоре привел к тому, что весь класс просто возненавидел Эду.

Я не уверен, что простодушный Эда замечал это. Он никогда не понимал, что происходило вокруг него, и мы решили найти способ продемонстрировать ему наше отвращение. Дважды в неделю мы ходили в душ. В большом зале, выложенном кафелем, группа ребят окружала Эду. Мы ждали, пока он намылит лицо, а потом мочились на него.

Эда стоял под теплым душем, так что он ничего не чувствовал. Чтобы еще больше отвлечь его, мы скакали вокруг. Он был польщен, что ему уделяют такое внимание. Он разражался громким смехом, и мы хохотали тоже, а он не знал над чем. Если в Замке у Эды выпадали счастливые минуты, то это было тогда, когда он стоял описанный под душем.

Как-то раз я справлял нужду на Эдину коленку, и вдруг осознал, что оравшие вокруг мальчишки разом замолкли. Они молча стояли за моей спиной, и я мгновенно отрезвел от шока, знакомого каждому, кто хоть раз почувствовал себя выхваченным из защищающей анонимности толпы.

Я внезапно ощутил холод, потянувший по деревянным половицам. Дверь за моей спиной распахнулась настежь. Там стоял профессор Масак и смотрел на меня неподвижным взглядом рептилии. Это созерцание длилось бесконечно долго, потом он закрыл дверь и ушел.

Этот человек был одним из представителей новых партийных кадров в Замке. Ночью я почти не спал. Я готовил речь, которую собирался произнести в свою защиту и которая сводилась к тому, что это несправедливо, чтобы Эда, цепляясь за фалды своего партийного папочки, пролезал туда, где ему не было места.

На следующий день я сидел в классе и ждал, что меня вызовут для объяснений, но никто за мной не приходил. Прошло несколько дней, и я уже расслабился, когда вдруг мне передали, что я должен пойти к директору. Пан Ягода ждал меня за своим большим столом. Он молча посмотрел на меня и показал мне на листок бумаги, лежавший на столе. Я взял его и прочел заявление, под которым должен был поставить свою подпись: «Настоящим отказываюсь от получения образования...» Я положил бумагу обратно на стол.

— Я не могу подписать это, пан Ягода. Я не отрицаю, что совершил ужасный, отвратительный поступок, и я сознаю, что меня надо за это наказать, но я полагаю, что это дело следует рассматривать в более широком контексте...

Мне не удалось закончить эту речь. Пан Ягода минутку смотрел на меня, а потом мягко сказал:

— Милош, позволь мне дать тебе один добрый совет. Исчезни отсюда и не оставляй следов.

Его спокойные слова опять, во второй раз за эту неделю, вернули меня с неба на землю. Внезапно я понял, что Ягода прав: это уже не было мальчишеской игрой. Профессор Масак — партийная шишка, красный Эдин папочка — шишка в Праге, а вся страна охвачена паранойей. Всего за несколько месяцев до этого мальчики из другой спальни, играя со спичками, случайно подожгли подушку. Один из них схватил ее и вышвырнул в окно. Он спас Замок от пожара, но тлеющая подушка упала в нескольких шагах от другого нового преподавателя, который незамедлительно усмотрел в этом порочную контрреволюционную выходку. Вызвали гебешников. Началось расследование с допросами, показаниями под присягой, обысками помещений.

Через несколько лет будет повешен партийный секретарь, обвиненный в том, что он был агентом ЦРУ и возглавлял подрывные операции, в ходе которых в стране распространялись колорадские жуки, а в народное масло подсыпались гвозди.

Я нагнулся и нацарапал свою фамилию на бумажке с заявлением.

— Спасибо, пан Ягода.

— Можешь не возвращаться в класс,— сказал он.

— Ну, конечно,— выдавил я.

Я вышел из кабинета, голова у меня шла кругом, я пошел в спальню. Там было пусто, я вытащил мой потертый чемодан и стал запихивать туда одежду и книги.

Позже я узнал, что товарищ Масак обвинил меня в высмеивании коммунистической партии путем отправления малой нужды на ногу сына одного из ее светочей.

Я собрался за десять минут, но я не знал, куда идти. Ягода велел мне скрыться и не оставлять следов, так что не могло быть и речи о том, чтобы ехать к одному из братьев. Но в целом мире у меня больше не было никого, к кому я мог бы пойти. Я вышел в коридор и стал у окна, я смотрел в окно и думал, я ждал какого-то знака. Мне нужно было только понять, в каком направлении идти, мне нужна была точка на карте, но я не мог найти ее. По коридору шел парень, которого я знал. Ему, как и всем прочим, полагалось быть на уроке, и я не знаю, какая высшая сила послала мне его в этот день. Он взглянул на меня и остановился.

— Что случилось? — спросил он.

Этот парень был одним из трех или четырех человек в Подебрадах, которым я мог рассказать обо всем, и я выложил все начистоту. Его звали Ян Клима, сейчас он — уважаемый хирург в Праге, а в то утро 1949 года он спокойно нашел выход из моего безвыходного положения.

— Вот что, езжай в Прагу и поживи несколько недель у моей мамы.— Он пожал плечами.— Потом что-нибудь придумается.

Он дал мне адрес и написал записку маме.

Вся моя зимняя одежда лежала в коробке где-то наверху, но я даже не подумал найти кладовщика. Я поблагодарил Климу, схватил чемодан и помчался прочь из Замка. Я ни с кем не попрощался. Я пошел на станцию и сел в первый же поезд на Прагу, ведь уже несколько лет я знал, что в один прекрасный день именно так и поступлю.

ЧАСТЬ 3

Прага

Лояльный коммунист

Для подростка, вышедшего из школы-интерната в двухэтажном городке, привыкшего быть дома после шести часов вечера, Прага — всегда освещенная, всегда в движении, деловая, возбуждающая в любое время суток,— явилась чем-то совершенно новым.

У меня совсем не было денег, но я был счастлив уже оттого, что мог идти по улицам в центре города и смотреть по сторонам. Тут были трамваи, о которых я мечтал в детстве, красивые женщины, иностранцы, такси, великие спортсмены, блестящие черные лимузины политиков и секретной полиции, музеи, роскошные проститутки, кафе и театры.

Пани Климова, бесспорно, принадлежала к числу ангелов. Она только взглянула на записку Яна и сразу же показала мне, как огромное кресло, стоявшее в маленьком кабинете, превращалось в кровать. В этой кровати я проспал два года.

Второй задачей в Праге было найти гимназию, где я мог бы доучиться последний год и получить возможность поступить в университет. Мне было необходимо поступить в университет, чтобы не загреметь на два года в армию. Несколько дверей захлопнулись передо мной, но потом похожий на ростовщика директор гимназии на улице Била посмотрел на мой последний табель и велел приходить утром.

На следующий день я встретил Томаша Фрейку. Он единственный из мальчиков сидел за партой один, так что я сел с ним. Позже я понял, что с Фрейкой никто не хотел сидеть, потому что его отец был партийный функционер, занимавший высокое и непонятное место, хотя я думаю, что причина заключалась не только в этом. Я так до конца и не понял, почему ребята не любили Томаша. Может быть, он казался немного странным, слишком замкнутым и слишком скромным, и он редко принимал участие в обычных классных делах, но мне было все равно. Я иногда давал ему списывать на контрольных, а остальное меня не касалось.

Однажды, уже в конце учебного года, Фрейка удивил меня.

— Слушай, приходи ко мне завтра вечером, а? — неожиданно сказал он.— У меня есть новые пластинки и кое-что занятное.

— Конечно,— ответил я; мне было интересно посмотреть, как живет его семья.

Я думал, что речь идет о каком-то дне рождения. Мне и в голову не пришло, что мы будем отмечать 1 Мая 1950 года. Я в жизни не слышал, чтобы кто-нибудь отмечал дома государственные праздники.

Семья Фрейки жила в роскошной вилле, и вход охраняли два бугая в штатском. Они подозрительно посмотрели на меня, когда я звонил у калитки, но Фрейка вышел и кивнул им, и они пропустили меня.

У Фрейки были большая собственная комната, проигрыватель и потрясающая коллекция американских джазовых пластинок, которые он прокручивал трем или четырем собравшимся у него мальчикам и двум девочкам.

Раньше я никого из них не видел. Им всем было по 17—18 лет, как и мне, но вели они себя чопорно и официально. Какая-то женщина внесла поднос с бутербродами. Я подумал, что это мать Фрейки, и представился. Оказалось, что это горничная. Я не думал, что после коммунистической революции у людей еще бывали горничные, и решил заткнуться. Мы посмотрели несколько книжек. Кто-то вытащил бутылку дешевого вина. Мы пили прямо из горлышка, по два глоточка, этого явно недоставало, чтобы снять напряжение.

В это время в доме зазвучали голоса других людей, пришедших на главный праздник; наша вечеринка была всего лишь его бледным подобием. Несколько пожилых мужчин в костюмах зашли поздороваться. Приземистые молодые люди с низкими лбами бродили по коридорам.

— Пошли смотреть кино,— сказал Фрейка.

Это было неслыханной роскошью: кинозал прямо в доме! Киномеханик запустил нам какой-то фильм о природе, одночастевку, но бесконечную. Уже было за полночь, я страшно хотел домой. Я попрощался и, ожидая пальто у дверей, увидел, как взрослые, уже в расстегнутых пиджаках, шли в кинозал на свой просмотр. Некоторые мужчины были настолько пьяны, что шатались. Я вдруг узнал лицо, которое видел в газетах.

Мясистая лысая голова принадлежала Вацлаву Копецкому, министру культуры. Он тоже был в подпитии, и глаза у него были мутные. Телохранитель протянул ему большой конверт. Копецкий сунул его в задний карман, обхватил посланника за плечи и потащил с собой в кинозал. Когда я уходил, до меня донеслись обрывки музыки и голоса, говорившие по-английски.

Потом Фрейка рассказал мне, что партийные деятели смотрели фильм «Гильда» с Ритой Хейуорт. Он еще сказал, что в конверте лежала первомайская речь, с которой проспавшийся министр обратился к народу на следующее утро.

Больше меня ни разу не приглашали на роскошную виллу, но вполне вероятно, что Фрейки больше и не устраивали таких пышных приемов. Старшего Фрейку вскоре арестовала госбезопасность, и в 1952 году он оказался одним из четырнадцати человек, выставленных на громкие показательные процессы пятидесятых годов. В центре дела оказался председатель партии, Рудольф Сланский, который сам привел в движение колеса просталинского правосудия. Все четырнадцать обвиняемых были сломлены бесконечными допросами, неделями лишения сна, жуткими угрозами семьям и психологическими пытками. Они признались, что были агентами ЦРУ и совершали другие мерзкие злодеяния. Все они занимали высокие посты в партии, и все были евреями. Процесс транслировался по радио и широко освещался в газетах.

В газетах публиковали также многочисленные резолюции рабочих собраний, письма читателей и мнения известных людей. Все жаждали крови.

В то время я уже давно не общался с Томашем Фрейкой, но каждый раз, когда мне попадались на глаза ужасные газеты, я думал о нем. Я жалел его, понимая, что жизнь его стала адом.

Однажды все газеты напечатали открытое письмо председателю государственного суда:

Дорогой товарищ,

Я прошу о высшей мере наказания для моего отца — о смертной казни. Только сейчас я понял, что это существо, не заслуживающее звания человека, потому он никогда не знал ни чувств, ни человеческого достоинства, был моим самым страшным и самым закоренелым врагом.

Я заверяю, что, где бы ни пришлось мне работать, я всегда останусь лояльным коммунистом. Я знаю, что моя ненависть ко всем нашим врагам, и особенно к тем врагам, которые хотели разрушить нашу все более богатую и все более радостную жизнь, прежде всего — к моему отцу, всегда будет давать мне силы в борьбе за коммунистическое будущее нашего народа.

Я прошу, чтобы это письмо показали моему отцу или чтобы мне самому разрешили сказать ему все это.

Томаш Фрейка.

Трое из четырнадцати обвиняемых были приговорены к пожизненному заключению, остальные — к смертной казни. Фрейка-старший был повешен вскоре после опубликования письма.

«Покажите нам борьбу за мир, товарищ Форман»

Осенью 1949 года моя судьба была в моих руках. Я предполагал, что через несколько месяцев я окончу школу, пойду на четыре года в Академию драматических искусств и стану театральным режиссером. Тот факт, что в городе не шло ни одной пьесы, которую мне хотелось бы посмотреть, не смущал меня.

Чешский театр вступил в мрачный период социалистического реализма. Правительство разрешало выпускать только бесчисленные агитпроповские спектакли. Многие пьесы были советскими, и в них говорилось о радости возведения плотин в Сибири, или о перевоспитании люмпен-пролетариата, или о перевыполнении производственных планов. Нередко пражские театры играли при почти пустых залах, но это не отражалось на их финансовом положении, потому что теперь они находились на полном содержании у государства.

Я все-таки мечтал о работе в театре, и, объединившись с Яромиром Тотом и несколькими другими подростками из Дейвице, помешанными на сцене, мы быстренько организовали любительскую постановку довоенного мюзикла. Пьеса называлась «Баллада в лохмотьях» и представляла из себя осовремененное жизнеописание великого французского поэта Франсуа Вийона, который в утро своей казни написал такое четверостишие:

Я Франсуа — чему не рад! —
Увы, ждет смерть злодея,
И сколько весит этот зад,
Узнает скоро шея. [1]

Мюзикл был написан Иржи Восковецем и Яном Верихом, двумя актерами, которые организовали самый популярный театр в межвоенной Праге, но теперь их имена были преданы проклятью, потому что во время войны они жили в капиталистическом Нью-Йорке, поэтому мы приписали авторство Ярославу Ежеку, который на самом деле написал только музыку.

Мы были так молоды и неопытны, что для нас не существовало проблем. Мы мыслили по-крупному, поэтому нашли оркестр, поставили массовые танцевальные сцены, придумали декорации. Все делали все, и мы энергично шли к премьере. Первый спектакль в школьном зале принес нам ошеломляющий успех, и мы стали искать место, где играть этот спектакль и дальше.

Достаточно сказать, что я решил договориться с одним из крупнейших театров в Праге, театром Э. Ф. Буриана, чтобы вы поняли, насколько мы были наивны и самоуверенны. Я пришел в этот театр как-то в субботу вечером и посмотрел спектакль о колхозе. В огромном пещероподобном зале виднелись редкие фигуры зрителей, нарушавшие строгость рядов поднятых сидений. Это были пенсионеры, которые пришли сюда не для того, чтобы увидеть спектакль, а для того, чтобы сэкономить на отоплении своих квартир. Я жалел актеров. На сцене было больше людей, чем в зале, и спектакль производил впечатление чего-то болезненного и суетливого. Наконец опустился тяжелый занавес, немногочисленные зрители спокойно поднялись и направились к выходу. Спустя несколько минут театр опустел, свет погасили.

[1] Перевод И. Эренбурга. *(Здесь и далее — прим. ред.)*

Я решил, что этот театр идеально подходит для нашей затеи, и мы каким-то образом сумели обворожить директора и убедить его сдать нам помещение на несколько вечеров по понедельникам. Оглядываясь назад, я не могу понять, как мы провернули все это дело, однако нам удалось стащить несколько бланков для разрешений в районном отделе культуры, поставить на них необходимые печати и подписи и даже подкупить расклейщика афиш, чтобы он наклеил наши объявления поверх афиш Национального театра.

В первый понедельник большой зал был почти заполнен, и публика хохотала от души. Мы буквально чувствовали, как оживает унылое здание театра. Было ясно, что спектакль будут расхваливать. Вскоре представление, созданное горсткой студентов, стало одним из самых популярных шоу в Праге, из чего можно понять, как город жаждал каких-то развлечений. Мы даже выезжали на гастроли в маленькие городки, и я впервые в жизни начал зарабатывать деньги.

Спустя пятнадцать лет, когда я снимал мой третий фильм, «Любовные похождения блондинки», я вспомнил о двух ребятах, с которыми мы вместе работали над «Балладой в лохмотьях». Иван Кхейл стал к тому времени дантистом, а Иржи Грубый продавал меха в крупнейшем пражском универмаге. За эти годы они ни разу не выходили на сцену, но они великолепно подходили на роли двух пожилых резервистов, слоняющихся по улице, и я знал, на что они способны. Они взяли отпуск на работе и стали нашими персонажами или, скорее, получили возможность сыграть в «Любовных похождениях блондинки» тех, кем были на самом деле. Оба были просто изумительны.

Из всех представлений «Баллады в лохмотьях» я лучше всего запомнил то, которое состоялось в маленьком городке Сланы. День не задался с самого начала. Мы были любителями, поэтому если кто-нибудь почему-то не хотел играть, он просто не приходил на спектакль. В тот вечер за нами приехал заказанный автобус, чтобы везти нас в театр, а четверо актеров так и не явились. Найти их мы не смогли. Спектакль должен был состояться, поэтому я решил сыграть еще одну роль, а наш рабочий сцены и какая-то из девушек мужественно пообещали заткнуть остающиеся дырки. Потребовалось какое-то время, чтобы все это уладить, и мы выехали с опозданием. В автобусе мы стали повторять мизансцены. Успокоения это нам не принесло, и на протяжении всего пути мы вычеркивали строчки и переписывали сценарий.

Приехав в Сланы, мы обнаружили, что в панике оставили основную часть декораций в Праге. Нам это показалось уже не столь важным, мы нашли что-то подходящее в местном театре и расставили на сцене.

Начался спектакль, и все пошло кувырком. Актеры выходили на сцену слишком рано и уходили, не договорив до конца свои реплики. Они натыкались друг на друга. Они пытались как-то прикрыть несвоевременные выходы других. И в конце концов вся импровизация развалилась.

Сланские зрители собрались, чтобы увидеть энергичную и полную энтузиазма молодежь, вкладывающую в игру всю душу. Они быстро поняли, что на сцене творится что-то неладное, и начали выискивать наши промахи. Вскоре они уже веселились вовсю. Они хохотали над нами до удушья, до колик в животе.

Что же касается нас, то мы, в состоянии, близком к истерике, скандалили и ругались друг с другом за шаткими декорациями. Антракт превратился в бесконечный поток взаимных обвинений. Наконец оркестр заиграл вступление ко второму акту. Занавес еще не успел подняться, как сцену потряс взрыв. За ним последовал второй — взрыв хохота из зала. Зрители умирали от желания увидеть, что произошло — рухнули ли декорации, или нас постигло еще какое-то бедствие. Они стали хлопать, потом топать ногами и скандировать: «ОТ-КРОЙ-ТЕ ЗА-НА-ВЕС! ОТ-КРОЙ-ТЕ ЗА-НА-ВЕС! ОТ-КРОЙ-ТЕ ЗА-НА-ВЕС!»

За занавесом в луже крови лежал без сознания наш рабочий сцены. Он попытался наладить какой-то осветительный прибор, прикоснулся к об-

наженному проводу, и удар тока сбросил его с высокой стремянки. Зрительный зал неистовствовал. Спектакль закончился продолжительной стоячей овацией, а рабочий на несколько недель попал в больницу; это лишний раз подтвердило известное высказывание о том, что жизнь — это смесь трагедии и комедии.

Поздней весной 1950 года, на фоне продолжающегося успеха «Баллады в лохмотьях», я держал экзамен по специальности в пражскую Академию драматических искусств. В ходе экзамена нужно было делать этюды на разные темы, например, такие, как «пожар»; разрешалось использовать других абитуриентов, то есть распределять между ними роли уснувшего курильщика, пожарника, играющего в карты в своей казарме, когда раздается сигнал тревоги, матери, которой нужно бросить ребенка с крыши в растянутую внизу сеть, бесстрастных зевак, и высокопрофессиональные судьи оценивали ваши способности.

Представ перед авторитетной комиссией, я чувствовал себя спокойно и уверенно. Я знал, что именно во мне они могут найти то редкое дарование, которое им так нужно. Председатель комиссии посмотрел на меня внимательно, как будто бы ему передавались мои ощущения.

— Ну что же, товарищ Форман, почему бы вам не показать нам «борьбу за мир во всем мире»? — сказал он самым обычным тоном.

У меня по спине заструился пот.

— Ну да. Да, конечно,— выдавил я, потом сел на место и задумался.

У меня было полчаса для подготовки этюда. Чувствовал я себя так, как будто только что перенес полную фронтальную лоботомию. У меня уже не оставалось мозгов в голове. Я уже не помню, какие глупости я собрал воедино, чтобы изобразить борьбу за мир. Я не уверен, что помнил об этом на следующее утро. В этот день я окончательно усвоил урок забвения.

Экзамен по специальности поколебал меня, но в моих ушах все еще звучали аплодисменты прошлого понедельника. Я чувствовал себя ветераном сцены. Я прошел через взятки, постановочную работу и удары током на сцене, и чем больше я думал об этом, тем больше верил в то, что меня примут в Академию, и я спокойно отправился приятно проводить время на озере Махи.

В конце лета я получил письмо с отказом из Академии драматических искусств. У меня не было никаких планов на случай поражения, а экзамены в большинстве университетов уже закончились. Если я не найду себе какого-то занятия, меня ждут два года армии.

Заявления принимали только три высших учебных заведения. В одном готовили специалистов по шахтам и инженеров, в другом — юристов, в третьем — в пражской Киношколе (ФАМУ) — сценаристов. Я подал заявления во все три места.

Раньше всего я сдавал экзамены в Киношколу. Экзамен длился весь день, и я помню, что нужно было написать что-то вроде сочинения. Я старался изо всех сил, я выложился до конца, и в тот же вечер мне сказали, что я принят.

Чувства, испытанные мною при получении «Оскара», не идут ни в какое сравнение с тем, что я пережил в тот день.

Пражская Киношкола руководствовалась в своей работе старомодными принципами. Я учился на сценарном факультете, и за все четыре года обучения мне не пришлось ни разу взять в руки камеру или поговорить с актером, хотя я и должен был выучить все, касающееся искусства экспозиции, диалогов, образов и катарсиса. Мы писали горы сценариев, разработок и коротких рассказов. Мы просмотрели кучу фильмов и разбирали их по косточкам, часто засиживаясь далеко за полночь в душных, шумных и прокуренных комнатах.

Благодаря школе развивалась наша восприимчивость, мы становились личностями под руководством лучших чешских деятелей искусства. У многих из них — сценаристов, режиссеров и людей других кинопрофессий — вряд ли нашлось бы время для преподавательской работы, но коммунистические чистки прервали их карьеру, и у них не было другой воз-

можности заработать на жизнь. Оглядываясь на мои студенческие годы, я могу сказать, что самым главным, что они дали мне, да и моим учителям,— это возможность выстоять против страшной бури сталинизма, разрушавшей и губившей всех и вся в нашей стране.

Самый молодой из моих профессоров, Милан Кундера, всего на несколько лет старше меня, уже был знаменитым поэтом. Это был красивый, остроумный, известный своими весьма фривольными взглядами человек, отвлекавший от учебы девушек-студенток. Он преподавал литературу, и его лекции, посвященные любимым французским писателям, были ясными и полными иронии.

Однажды он велел нам прочитать повесть в письмах, написанную человеком, который в чине генерала принимал участие в итальянской кампании Наполеона. Она называлась «Опасные связи», и в то время, когда мои мысли постоянно были заняты сексом, откровенное обсуждение любовных интриг, приключений и забав произвело на меня настолько сильное впечатление, что спустя примерно тридцать лет я поставил фильм по этой книге.

Но из-за французской литературы меня чуть было не исключили из Киношколы. Как-то раз мой близкий друг Зденек Боровец и я самозабвенно обсуждали в классе творчество запрещенных поэтов. Мы оба обожали Бодлера, Рембо и Верлена и знали массу историй из их жизни.

Спустя несколько дней декан Киношколы вызвал нас в кабинет. Наш профессор Милош Кратохвил привел нас туда и внимательно слушал, как декан объясняет нам, насколько важной представляется ему идеологическая чистота его заведения.

— Я не потерплю в этой школе никаких «декадентов»-франкофилов! — Этими словами декан завершил свою обличительную речь.

— Да, вы правы, товарищ декан,— согласился с ним Кратохвил.— Это, конечно, очень серьезная проблема.

— Так что же вы предлагаете делать, товарищ? — декан набросился на Кратохвила.— Речь идет о вашем курсе!

— Я думаю, что в данном случае на карту поставлена политическая честь всего коллектива курса,— сказал Кратохвил.

— Именно так,— сказал декан.— Нам нужно серьезно подумать об исключении, не так ли?

— Совершенно верно,— сказал Кратохвил.

Каждому было известно, что декан был настоящим партийным ястребом, но Милош Кратохвил был выдающимся преподавателем, прекрасным литератором, человеком невероятной доброты. Раньше он был особенно внимателен ко мне, но теперь, когда декан отпустил нас, Кратохвил ушел, бросив мне короткое «До свиданья».

Я побрел домой, преследуемый видениями расстрельных команд, людей в форме, пулеметов и танков. Некоторые молодые коммунисты с нашего курса боготворили товарища Сталина, и я серьезно опасался, что даю им возможность проявить себя еще большими сталинистами, чем их кумир.

Спустя несколько дней Кратохвил созвал заседание «суда чести», причем предложил, чтобы коллектив курса собрался в «Викарке» — ресторане Пражского замка. Все знали, что в этом заведении любил обедать коммунистический президент Антонин Запотоцкий, так что возражений не последовало, хотя обычно эти заседания с обсуждением и осуждением провинившихся происходили в классной комнате. Я не понял смысла странной идеи Кратохвила, но был так испуган, что и не думал об этом.

В тот вечер курс собрался в отдельном кабинете, украшенном средневековыми гобеленами. Мраморные часы в стиле рококо тикали на редко расставленных столиках с тонкими ножками красного дерева. Над головой сверкала огромная люстра. Там были мягкие стулья, хрустальные графины, дамастовые скатерти, серебряные ложки и величественные официанты.

Мои «судьи чести» были по большей части выходцами из рабочих семей. Они никогда не обедали за столом, покрытым скатертью. Что

касается столового серебра, то им были привычнее оловянные ложки. Они хлебали суп из глубокой тарелки, потом накладывали туда же клецки и смотрели, как пористое тесто пропитывается остатками супа. Во всяком случае, *я* ел дома именно так.

В «Викарке» мы робко вошли в кабинет и присели, смущенные немыслимым великолепием помещения. Никто не осмеливался заговорить. Возле каждой тарелки лежало слишком много вилок.

Единственным человеком, остававшимся самим собой, был профессор Кратохвил, который спокойно предложил коллективу дать нам с Боровецем еще один шанс, шанс исправиться, шанс повзрослеть, шанс преодолеть наши декадентские настроения.

Мы провели в «Викарке» не более часа.

Только по дороге домой я понял, что сделал профессор Кратохвил. С помощью блестящей мизансцены этот милейший человек устранил все борцовские настроения наших «судей». Я не думал, что жизнь можно режиссировать так уверенно, я даже не подозревал о существовании тех рычагов, на которые он нажал. Но когда я наконец понял все изящество его метода, оно показалось мне поистине дьявольским.

Реакционная свинья в эфире

В годы, когда я учился в Киношколе, коммунисты поставили чешскую экономику с ног на голову: зарабатывать деньги считалось аморальным; стремление к образованию и новым достижениям считалось пороком. Государство управляло всем, водители грузовиков получали больше врачей или ученых. Манекенщиц подбирали по политическим убеждениям, а не по внешности. Артисты могли жить припеваючи, но только при условии, что они не занимались самовыражением.

Однако со временем к этим странностям стали привыкать, а потом они сделались нормой. Все, чем я занимался в Праге в начале 50-х годов, было достаточно странным. «Баллада в лохмотьях» принесла мне мой первый стабильный доход только потому, что чешский театр уничтожила доктрина соцреализма, но если в этом случае я косвенным образом воспользовался плодами революции, то в моей следующей работе я расплатился с этим долгом.

К концу первого года учебы в Киношколе на доске объявлений появился список *бригад*. Считалось, что обязательные летние выезды для работы на фермах и фабриках помогут сближению студенчества с героическим пролетариатом. Денег за эту работу почти не платили, но только «антисоциальные элементы» могли не хотеть записаться в бригады; все стремились попасть на фермы. Там, по крайней мере, можно было загореть.

Под влиянием минуты я записался для работы на шахте. Шахтеры считались гордостью режима, газеты были полны хвалебных статей о них, поэтому мне было любопытно увидеть, что на самом деле представляют собой эти люди, их жизнь и их подземный мир.

Меня послали в Раковник, маленький городок, где добывали *лупек* (асбест), серый, похожий на сланец минерал, используемый для изготовления огнеупорных материалов. Я отправился туда на месяц, и казалось, что за каких-то четыре недели мне станет нипочем даже чертова пасть.

Я представлял себе работу в *бригаде* таким образом: я буду спускаться в шахту на восемь часов каждый день, там благодаря тяжелой работе я достигну великолепной физической формы, а в моей внешности появится нечто инфернальное; я узнаю, что составляет смысл жизни этих людей; а потом я вернусь на поверхность, надену чистую рубашку и отправлюсь в какой-нибудь рабочий бар. Я буду посвящать вечера холодному пиву, картам, разговорам и провинциалкам.

Я понял, что совершил страшную ошибку, как только приехал на шахту.

Меня отвели в большую комнату, где прямо на грязном полу лежали двадцать пять сырых матрацев. Между ними в беспорядке стояли стулья, сундуки, открытые чемоданы и коробки. Повсюду валялась рабочая одежда вперемешку с грязными ботинками и пустыми бутылками. В спальне для сезонных рабочих не было ни душа, ни ванной; мылись над металлической раковиной в коридоре, где сквозило и воняло из единственного на все строение туалета, который почти всегда был засорен и переполнен.

На следующий день, в шесть утра, группа мутноглазых шахтеров, а с ними и я погрузились в хрупкую клеть и спустились в шахту. Десятник, от которого разило, как от пивоваренного завода, протянул мне пневматический молоток и показал, как втыкать его в каменную стену. Это был тяжелый и плохой инструмент, и я на протяжении восьми часов исполнял с ним в руках пляску Святого Вита. К концу смены у меня болели все мышцы, а руки тряслись от усталости. Я отказался от сверхурочных и поднялся наверх. Мне было безразлично, что сияет солнце и что я весь в грязи. Я впихнул в себя клецки, свалился на матрац и спал мертвым сном вплоть до того момента, когда пришлось снова вставать и отправляться на шахту.

Моя «жизнь» в Раковнике так и не началась. Все время что-то болело, и все свободное время я спал. Я отправлялся в город только вечером в субботу, там я выпивал пару кружек пива в прокуренной таверне, которая казалась мне еще темнее, чем шахта, и засыпал прямо за столом, обхватив голову руками.

Я попробовал себя на нескольких работах в шахте, но каждый раз, когда я получал новую задачу, я влипал в новую передрягу. Чтобы избавиться от отбойного молотка, я стал грузчиком на маленьких вагонетках, которые вывозили *лупек* на поверхность. Эта работа стоила мне половины кожи на ладонях. Я не натер мозолей, вынимая острые куски сланца из ручьев холодной и грязной воды, которые струились по всей шахте, но изрезал и отдавил себе все пальцы, изранил до крови ладони, поэтому решил перейти на жернов.

Эта ревущая машина работала на поверхности, перемалывая сланец, и, по-моему, я стал работать на ней уже в конце моей практики. Мне приходилось стоять целый день в гигантском облаке грубой пыли, и я просто погибал от этого. Видимость возле этой машины, от грохота которой разрывались барабанные перепонки, была не более двадцати футов, а нам не выдавали ни масок, ни респираторов. К концу рабочего дня рот пересыхал настолько, что перед едой приходилось полоскать его водой. Прочистив нос, я отметил, что мой посеревший носовой платок стал тяжелее карманных часов.

После смены шахтеры ели что-нибудь, чтобы заморить червячка и просто набить живот, но ближе к вечеру они оживали и начинали пить. В полночь наша комната наполнялась взрывами хохота, звяканьем бутылок, шлепаньем карт. Потом начинались крики и песни. Все это заканчивалось ссорами, дракой и рвотой. Успокаивались шахтеры только на рассвете, когда все уже были порядком пьяны, и засыпали на пару часов до начала новой смены.

Мои сожители были обречены умереть шахтерами. Они приехали из разных концов страны и собирались оставаться в Раковнике только летом, но было ясно, что больше нигде и никому они не нужны. Казалось, что ими двигало отчаянное желание побуянить и найти хотя бы немного радости в бесконечных скандалах, но единственным развлечением для них были пьянки и драки.

Я держался в комнате особняком, и никто меня не трогал. Шахтеры не понимали меня, а я боялся слишком сблизиться с ними. Но в конечном итоге работа в Раковнике произвела на меня именно то впечатление, которого я ожидал. Раньше я не понимал до конца всей тяжести жизни пролетариата. Я не мог представить себе всего этого.

Я понял также, что больше никогда не захочу попробовать этой жизни и что я не смог бы вынести ее.

Вернувшись в Прагу в конце лета, я переехал в общежитие, где мне

пришлось разделить комнату со студентом по имени Шевчик, который преуспевал в дирижерском искусстве и не успевал в искусстве игры на ударных. Он готовился к выпускным экзаменам и большую часть дня посвящал дирижированию под пластинку. Он размахивал палочкой и тыкал ею в стену, а его проигрыватель разрывался. Когда это занятие изнуряло его, он доставал барабаны и колотил в них до десяти часов — времени отбоя в общежитии.

Мне повезло, что я получил комнату всего с одним соседом, так что я не мог привередничать. Большинство студентов жили в комнатах с тремя или даже с пятью соседями. Я по-прежнему пытался что-то писать, но в общежитии это было невозможно. Я хотел снять себе комнату, но быстро понял, что даже крохотная комнатушка в чужой квартире мне не по карману.

В том году я услышал, что чешское телевидение ищет для новой программы ведущего, любящего кино, и пришел туда на собеседование. Я думал, что сумею использовать эту работу как ступеньку к работе спортивного радиокомментатора, что казалось мне лучшей карьерой в мире, потому что спортивным комментаторам много платили за то, что они ходили на футбол и на хоккей, и им даже удавалось ездить за границу.

Чешское телевидение создавалось как раз в начале пятидесятых годов. В стране насчитывалось всего несколько сотен телевизоров, и никто еще не понимал роли ведущего. К тому времени, как я отправился поступать на эту работу, я только раза два видел огромный ящик с крохотным круглым черно-белым экраном.

На собеседовании мне сказали, что за ведение программы я получу только несколько сот крон и бесконечную головную боль. Но в остальном это была отличная работа для начинающего, к тому же занимавшая немного времени.

Спустя неделю я стал ведущим собственной программы, чешского соцреалистического варианта «Кино в четверг вечером».

Я был обязан представлять определенное количество советских фильмов, но я старался включать в программу и хорошие довоенные чешские фильмы таких режиссеров, как Отакар Вавра или Мартин Фрич, не проклятых после революции, а также зарубежные ленты «прогрессивных» авторов, например, итальянских неореалистов. Я рассказывал зрителям о сути картины или брал интервью у занятого в ней актера, а потом пускал сам фильм. В конце программы я проводил небольшую викторину для любителей кино. Я показывал отрывки из классических картин и просил зрителей узнать фильм и актеров. Зрители должны были посылать мне ответы по почте, а в следующей программе я объявлял имена победителей и посылал им в награду альбом с видами Праги.

Все передачи шли «живыми». Техника была очень примитивной и не позволяла записывать передачи заранее или давать их с пятисекундной задержкой. Слова и картинки шли прямо в эфир, и коммунистическое правительство так боялось их спонтанности, что все тексты должны были заранее проверяться цензорами. Они называли себя Управлением по делам прессы и требовали заполнения соответствующих форм в двух экземплярах и представления подробного сценария программы. Цензоры ставили визу на форму и присылали назад оригинал сценария. Копия оставалась у них, и во время передачи кто-то пристально следил за тем, чтобы вы не отклонялись от одобренного текста.

В то время, конечно, не было телесуфлеров, так что все приходилось читать или запоминать, но если при этом вы пропускали строчку или просто переставляли слова в предложении, цензура отмечала это, и вам приходилось отвечать перед руководством.

Мой шеф на телевидении посоветовал мне сделать развлекательную программу, и я решил провести передачу с участием группы жонглеров. Я попросил их написать мне заранее все, что они говорят во время выступления.

— Но мы просто жонглируем,— ответили они.— Мы и слова не произносим.

— Они ничего не говорят,— сообщил я шефу.

— Меня это не касается,— ответил шеф.— Мы должны что-то послать наверх.

Я вернулся к жонглерам с формами Управления по делам прессы и сказал, что они должны что-нибудь написать. Они вернули мне бумагу, улыбаясь до ушей.

Вот что там было написано: «Эй! Ой! Уй! Ух! Ух! Гоп, гоп, гоп!»

— Спасибо, ребята,— сказал я и пошел к моему бесстрастному шефу.

Спустя несколько дней оригинал пришел обратно с нужным штампом.

В другой раз, перед каким-то русским военным фильмом, мне велели взять интервью у председателя Общества чехословацко-советской дружбы. Его фамилия была Гомола, это был солидный и занятой товарищ, но он согласился втиснуть меня в свое расписание и поделиться со мной своими соображениями. Я послал ему пять или шесть вопросов, которые собирался задать ему перед камерой, и просил прислать мне ответы. Он не ответил. Я звонил и оставлял записки. Гомола не реагировал. Приближалась передача, а я не знал, что делать, так что я пошел советоваться с шефом. Втайне я надеялся, что цензура позволит Гомоле, товарищу вне всяких подозрений, выступить без предварительного одобрения. Но у шефа была другая идея: «Напиши сам все ответы и пошли один экземпляр наверх, а другой — ему».

Я составил ответы на собственные вопросы и написал Гомоле письмо с извинениями. Я объяснял, что отнюдь не желаю вкладывать свои мысли в его уста, что мне просто нужно было подать какой-то сценарий, и поэтому я решился сделать несколько предположений. Я дал понять, что, хотя Гомола вправе переписать мое сочинение, было бы неплохо, чтобы он ознакомился с предлагаемыми ответами, потому что интервью пойдет в прямом эфире и должно быть одобрено заранее.

Гомола так и не ответил мне. В день передачи он приехал поздно, уже перед самым началом.

— Товарищ Гомола, вы, конечно, знаете эти ответы наизусть? — вежливо спросил я.

Он начал мямлить.

— Ну, я... Дело в том... Ну, в общем, у меня с собой эти ответы.

Он вытащил мое письмо из нагрудного кармана.

— Да, но предполагается, что это будет неподготовленное интервью.

— Ладно, я именно так и отвечу,— отрезал Гомола.

Я боялся даже подумать о надвигающейся катастрофе. Впрочем, на это уже не оставалось времени.

В студии, с включенным красным светом, я задал свой первый вопрос товарищу Гомоле. При этом я, как всегда, сделал вид, что только что придумал этот вопрос. Не успел я «развить до конца» свою мысль, как Гомола вытащил письмо из кармана, быстро прочел заготовленный ответ, сложил листок и спрятал его обратно.

Я не знал, как быть. Я уставился на него. Наконец я поступил так, как обычно: я сделал вид, что просто обдумываю новый вопрос. Гомола долго рылся в нагрудном кармане и в конце концов прочел другой отлично сформулированный ответ на мою «затянувшуюся» импровизацию. Остальное интервью проходило точно так же, это был настоящий дадаизм.

На следующее утро меня вызвали «наверх», и целая комната начальников орала на меня. Они обвиняли меня в том, что я выставил Партию и ее руководство в смешном свете, и назвали меня «реакционной свиньей». Однако меня не уволили, и я по-прежнему рассчитывал сделать карьеру спортивного обозревателя. Прошел год, и мне наконец велели вести репортаж о хоккейном матче со стадиона Стванице. По дороге туда я делал упражнения для голоса. Меня приветствовал знаменитый комментатор Стано Мах, чьи темпераментные, стремительные описания соревнований далеко превосходили все, что творилось на ледяной арене.

Я записал пять минут комментария. Я выложился как мог, но меня так больше и не пригласили в спортивный отдел.

ЧАСТЬ 4

Ученичество

Режиссер смеется

В начале 50-х годов знатоки партийной эстетики мучительно бились над животрепещущей проблемой. Где, спрашивали они, где в нашем процветающем обществе, созидающем коммунизм, найдут наши писатели драматические конфликты? В условиях капитализма, с его непрекращающейся борьбой между хорошим и плохим, таких конфликтов было в избытке, но теперь искать их становилось все труднее.

Многочисленные литературные симпозиумы, посвященные этому сложному вопросу, зашли в тупик. Наконец товарищ Жданов, один из ведущих философов партии, нашел ответ. Социалистические реалисты, заявил он, должны отныне писать о конфликте между хорошим и лучшим.

Я решил претворить в жизнь идею Жданова, написав комедию под названием «Предоставьте это мне». Идея сюжета принадлежала не мне, а речь должна была идти о чересчур рьяном товарище, который берет на себя слишком многое в попытке сделать доброе дело для Партии. Он хочет сделать это от чистого сердца, но физически не может справиться со всеми работами и заданиями, за которые добровольно берется, и это приводит к различным комическим ситуациям и неприятностям. В конце концов товарищу удается излечиться от своих заблуждений, и он начинает соизмерять свое рвение с уровнем своих сил, увы, всего лишь сил простого человека.

Сейчас мне не хотелось бы перечитывать этот сценарий, но я очень рад, что написал его, потому что он дал мне счастье совместной работы с Мартином Фричем.

Все началось с моей встречи с Яной Нововой, дочерью одного из самых блестящих актеров в истории чешского кино. Та элегантность, с которой Олдржих Новый отбрасывал фалды фрака, повергала женщин поколения моих матери и бабушки в столбняк, поэтому мне захотелось увидеть, что представляет собой этот человек в жизни, и Яна познакомила меня со своей семьей.

Пан Новый оказался вежливым, сдержанным господином, но его добродушная жена решила, что я — кандидат в зятья. Я не стал разочаровывать ее, хотя мы с Яной были просто добрыми друзьями. Подготавливая меня к занятию столь заманчивого положения, пани Новова повела меня к легендарному режиссеру Мартину Фричу. По дороге она сказала, что у нее есть замысел потрясающего сценария.

Долгая карьера Мартина Фрича началась между двумя войнами. Он снял несколько прекрасных фильмов, которые не принесли ему денег, а потом заработал деньги на каких-то коммерческих поделках, и все это время он страшно много пил. Во время войны Фрич продолжал пить и снимать кино. Когда война закончилась, режим опять изменился, но Фрич по-прежнему занимал режиссерское кресло. Когда у него начинались съемки, он первым делом отправлял своего помощника в винный магазин. Как правило, тот должен был принести четыре бутылки красного вина, ящик пива и две бутылки водки.

Фрич угощал каждого, кто появлялся на съемочной площадке, а все, что оставалось, выпивал сам. Трудно сказать, пьянел он при этом или нет, но часам к трем дня он обычно делал первую ошибку. Иногда он забывал сказать «Стоп», и актеры начинали сбиваться и путать текст, и им приходилось импровизировать всякую бессмыслицу, пока он не замечал происходящего. Тогда он вставал и хлопал в ладоши.

— Всем спокойной ночи,— говорил он.

Его группы любили его, потому что он всегда знал, чего хотел добиться, так что они рано возвращались домой, а картины сдавались точно по графику.

Потом пришла революция, и все изменилось: выпивка, винные магазины, помощники и даже деньги, но Фрич каким-то образом сумел удержаться на плаву, хотя больше и не мог пить. Врачи предупредили его, что каждая выпивка может стать для него последней, а здоровье его ухудшалось так быстро, что он послушался.

К 1954 году, когда я познакомился с ним, Фрич уже снял более шестидесяти фильмов при трех совершенно разных режимах и по-прежнему искал новые темы для работы. В такое время я и пришел к нему. Будучи новоиспеченным сценаристом — выпускником Киношколы, я обладал необходимыми навыками, чтобы воплотить на бумаге идею пани Нововой.

Фрич несколько минут поговорил со мной о фильмах, которые мне нравились.

— Хорошо,— вдруг сказал он,— так вы хотели бы написать этот сценарий?

— О да! Да! — сказал я.

— Отлично, можете прийти в понедельник утром?

— Конечно.

— Если получится, попробуйте написать за это время первую сцену, чтобы у нас было о чем поговорить.

В понедельник утром я ехал в автобусе в пражский пригород с первой сценой в блокноте. Фрич жил один в большой вилле среди высоких елей.

Наше сотрудничество носило какой-то обрывочный и загадочный характер. Каждое утро я читал Фричу то, что написал накануне, обычно одну сцену. Он молча слушал. Я заканчивал чтение и закрывал блокнот. Фрич не делал ни замечаний, ни предложений. Создавалось впечатление, что он думал о чем-то своем.

— Ну так что будет дальше? — спрашивал он в конце концов.

Я рассказывал ему, о чем я собирался писать на следующий день. Фрич выслушивал меня так же молча, ничего не предлагая и ничего не критикуя. «Только не затягивайте» — вот и все, что он советовал мне. Я уходил и писал следующую сцену, стараясь быть как можно более кратким.

Наши рабочие утра быстро приобрели определенный характер и ритм. Фрич всегда приветствовал меня вопросом:

— Что вы будете пить, Милош?

Если я говорил, что хочу газировки, Фрич приносил мне ее, но если я просил пива, то за ним он всегда посылал меня самого. Большой холодильник в его кухне был почти пуст. Я ни разу не видел там каких-нибудь продуктов, но на самой большой полке стояла роскошная бутылка французского коньяка. Выглядела она так потрясающе, что я мечтал о ней каждый раз, когда заглядывал в холодильник. Мы никогда не касались в разговорах личных тем, но однажды я решился задать ему вопрос:

— Зачем вы держите эту бутылку коньяка, пан Фрич?

Фрич знал, что все знали, что ему нельзя пить, и он пожал плечами.

— В один прекрасный день мне станет на все наплевать,— сказал он спокойно,— и тогда я просто налью себе большой бокал чудесного коньяка.

Я от души надеялся, что мой сценарий не станет тем последним испытанием, которое заставит его открыть бутылку. Мы закончили работу за три недели, и Фрич казался довольным. Пани Новова получила гонорар как мой соавтор, хотя она, насколько я знаю, даже не удосужилась прочесть сценарий. Мне это было безразлично, потому что, когда сценарий приняли, мне заплатили 3000 крон, а это были самые большие деньги, которые когда-либо я держал в руках.

Впрочем, держал я их недолго.

За пару месяцев до этого я навестил Моравские Глазки в маленьком городке возле Бескидских гор, где она жила. Когда я столкнулся с ней на улице в Праге, она дала мне адрес, но я приехал неожиданно, и ее не оказалось дома. Ее мама сказала мне, что она может быть на берегу реки. Дело было жарким летним днем, и я нашел ее лежащей на полотенце и загорающей в полном одиночестве. Я улегся рядом и провел целый день в попытке очаровать ее.

У нас было немного общих тем для разговора, но мне удалось уговорить ее прогуляться в лесу. Наверное, ее, как и меня, преследовали сожаления об упущенных возможностях, мысли о том, что могло бы быть, если вернуться в прошлое и остановить время, поэтому она позволила мне соблазнить ее. Я уже давно не был мальчиком, но все произошло так, как если бы я был им, быстро, за несколько секунд. Я проводил ее домой, сел в поезд и уехал в Прагу и увиделся с ней вновь только в конце лета.

— Я беременна,— сообщила мне Моравские Глазки, когда мы снова встретились.

— О Господи.

— Это твой ребенок, потому что он больше ничьим быть не может,— сказала она.

Я попытался усадить ее и поговорить, но она уже все придумала сама. Она решила сделать аборт. У ее подруги был знакомый врач, к которому она собиралась обратиться. Все упиралось только в деньги.

Я был счастлив, что могу отделаться от этих проблем благодаря только что полученному гонорару за «Предоставьте это мне». Я был благодарен ей за то, что она так независима и так быстро обо всем позаботилась. В те дни в случае внебрачной беременности для каждого официального аборта требовалось согласие уличного комитета, состоявшего, как правило, из несгибаемых дамочек, нетерпимых к аморальному поведению. Они страстно хотели, чтобы молодые люди расплачивались за последствия своего легкомыслия.

Позже Моравские Глазки сообщила мне, что беременность прервана, все прошло хорошо и что она больше не желает меня видеть.

К этому времени Фрич начал снимать фильм по моему сценарию с Олдржихом Новым в главной роли. Иногда я приходил на площадку, потому что мне было интересно, как снимаются фильмы. Меня всегда удивляло, как просто и гладко все идет. На съемочной площадке устанавливали камеры, включали освещение и звали актеров. Актеры под наблюдением Фрича играли два или три дубля, а потом все переходили к следующему эпизоду. Это происходило почти что без разговоров.

У профессионалов студии «Баррандов» не было никаких иллюзий относительно мира кино, поэтому они и делали все по-простому. Это просто была их работа, но эта работа была посложнее, чем документальные съемки геройского труда наших рабочих где-нибудь на сталелитейном заводе.

Как-то вечером я пришел посмотреть результаты дневных съемок. Я ожидал увидеть тех же молчаливых, вдумчивых профессионалов, но меня ждал самый большой сюрприз за всю мою жизнь в кино. Фрич так хохотал над каждым дублем, что скоро начал икать. Я не мог узнать его. Я привык к сдержанному пожилому господину, который зря не произносил ни слова, а тут он чуть из кресла не вываливался. Я не верил своим глазам.

Мне хотелось понять, что же происходит со стариком. Все вокруг просто сидели и смотрели на экран, а Фрич хлопал себя по ляжкам и задыхался от хохота. Он казался совсем одиноким среди своей отрешенной группы, его поведение граничило с безумием, а я вдруг почувствовал неприязнь к этим дубовым профессионалам вокруг меня. Я влюбился в старика, я был тронут его полным погружением в работу, меня поразило, что он способен так радоваться ей.

Сейчас, когда я сам уже столько раз проходил через эту занудную работу, смех Фрича в просмотровом зале вечером после съемки еще больше восхищает меня. Воспоминание об этом смехе помогает мне понять, благодаря чему он сумел снять за свою жизнь такое невероятное число фильмов — более семидесяти, а может быть, к моменту смерти он вынашивал замыслы еще нескольких картин. Он все еще был силен, все еще искал новый материал, все еще работал, когда 21 августа 1968 года в страну вошли советские войска. На следующее утро, когда танки Красной [1] Армии

[1] Так у Формана.

грохотали по улицам Праги, Фрича нашли мертвым на его вилле. На столе стояли бокал и полупустая бутылка коньяка.

Сумбурная жизнь

В 1955 году я работал вторым помощником режиссера в картине «Дедушка-автомобиль», режиссеру-постановщику которого, Альфреду Радоку, было суждено стать моим наставником на несколько лет. За свою жизнь я встречал не так много гениев. Наш язык создается скорее лавочниками, чем поэтами, и сам этот термин обесценился из-за частого употребления, но я убежден, что Радок был самым настоящим гением, хотя большинство доказательств этого теряется в недолговечных постановках чешского театра. Ему разрешили снять всего жалкую горсточку фильмов, но первый из них, «Далекое путешествие», остается одним из непонятых шедевров мирового кинематографа.

Радок пережил ад немецких концлагерей, и «Далекое путешествие», снятое в 1949 году, пронизано его военными воспоминаниями. В картине речь идет о судьбе евреев во время войны, и документальные кадры нацистских агитационных фильмов сочетаются в нем с сюжетами, навеянными реальными событиями, например, о проникновении бойцов польского Сопротивления в Майданек или о женском оркестре Терезиена. В фильме показано, как кончали с собой люди, чтобы избежать отправки в лагеря смерти, на что были похожи опустошенные лагеря в конце войны и прочие ужасы «интересных времен». Обнаженная, лихорадочная образность этой работы и ее блестящая формальная концепция настолько встревожили чехословацких партийных критиков, что они запрещали ее показ на протяжении двадцати лет, хотя Радоку позволяли работать в театре.

Я встретился с ним впервые, еще учась в Киношколе. Я подошел к нему обсудить задуманный мной сценарий, но из этого ничего не вышло, если не считать того, что Радок меня запомнил и в 1955 году, когда ему понадобилась помощь со сценарием, пригласил именно меня. Он сказал, что договор на написание сценария уже заключен с крупным писателем, по чьей книге будет делаться фильм, но, если я помогу ему переписать сценарий, он доверит мне место второго помощника режиссера.

Я ухватился за это предложение, и мы с Радоком стали работать над «Дедушкой-автомобилем», комедией о первых автомобильных гонках на рубеже столетия. Своей фантазией и игривостью этот фильм напоминает мне появившуюся позже голливудскую картину «Эти великолепные мужчины на своих летательных машинах».

Судя по всему, Радок оценил мой анонимный вклад в окончательный вариант сценария, потому что в одно прекрасное утро в пражском парке Стромовка он доверил мне руководство съемкой. Мне нужно было командовать эпизодом, в котором на основе старой кинохроники воспроизводилась демонстрация фантастического шестиместного трехколесного велосипеда в Праге начала двадцатого века. Высота этой машины достигала почти десяти футов, и она вызвала в парке настоящий фурор, так что мне предстояло руководить еще и массовкой в костюмах того времени. Раздуваясь от сознания собственной значимости, я впервые в жизни принял на себя руководство съемочным процессом. Скептическое внимание ветеранов группы только подогревало мое стремление показать им, что я могу справиться с этой работой.

Я проверил, насколько члены группы справлялись с «новоизобретенной» машиной, и обнаружил, что они могли управлять ею даже с некоторой элегантностью. Тогда я придумал, по какому пути следует везти камеру, распределил по местам массовку, изображавшую воскресную толпу в парке, внимательно осмотрел объект через окуляры камеры, отошел назад и скомандовал: «Мотор!» Шесть велосипедистов нажали на педали, и господа в цилиндрах, дамы с кружевными зонтиками и зеваки-оборванцы с востор-

гом устремились к ним. Я наблюдал за происходившим, все делали то, что я им приказывал, но в то же время что-то мне не нравилось.

Я не очень понимал, в чем была загвоздка, но на всякий случай велел сделать дубль. Потребовалось какое-то время, чтобы расставить всех на прежние места. Потом я долго пытался представить себе, как будет выглядеть вся эта сцена, если ускорить движение наподобие скачущих кадров старой хроники, но и это не принесло мне облегчения.

Я внимательно наблюдал за вторым дублем, и снова у меня возникло чувство какой-то неудовлетворенности, и я велел снять еще один дубль.

— По-моему, все в порядке,— проворчал старый оператор.

— Да уж точно, в порядке,— нестройным хором подтвердили столпившиеся вокруг него ветераны.

Организация съемки отнимала массу сил, и они боялись, что режиссер-новичок будет выжимать из них все соки в погоне за недостижимым совершенством. К тому же они чувствовали, что я не очень понимаю, чего хочу добиться.

— Пожалуйста, я прошу повторить еще раз,— настаивал я.

Они нехотя повиновались, но всласть потянули время, расставляя по местам всю массовку. Наконец все было готово для съемки нового дубля, я быстро скомандовал начинать, но когда статисты устремились к чудо-машине, какому-то типу внезапно надоела вся эта бессмысленная съемочная канитель. Он повернулся и пошел прочь от велосипедистов, наверное, в поисках кружки пива, причем шел он прямо на камеру.

— Стоп! — заорал я. Теперь я точно понял, чего мне хотелось. Поставленная мною сцена была слишком совершенной, слишком придуманной, слишком теоретической; во всех киножурналах, которые мне приходилось видеть, всегда мелькали люди, которым было наплевать на происходящие события, какими бы сногсшибательными они ни были.

Я приказал снять еще один дубль, но теперь я расставил в парке нескольких «случайных» прохожих и велел им уходить прочь от места всеобщего ажиотажа. Они так и сделали, и именно это внесло в мой безукоризненно отточенный эпизод тот сумбур настоящей жизни, которого ему недоставало.

В этот краткий момент хватило незначительного толчка, чтобы я буквально прозрел. Я понял, что правду жизни на экране придают те, кто отрицает ее логику.

Так ужасно молоды

Режиссеру во время съемок приходится держать в голове весь фильм, чтобы в конце концов сотни крохотных эпизодиков соединились в одно целое. Можно сравнить эту работу с попыткой удержать карточный домик на ладони в течение трех месяцев, и она требует огромной сосредоточенности. Сейчас, когда я снимаю картину, моя жизнь останавливается. Мне никогда не удавалось одновременно снимать фильмы и крутить романы.

Но «Дедушка-автомобиль» был карточным домиком Радока, а я был всего лишь его скромным помощником. Выпадали тяжелые дни, когда приходилось работать по четырнадцать или шестнадцать часов, но мне не нужно было работать дома по вечерам, и я был полным сил здоровым двадцатитрехлетним парнем, так что я позволил самой настоящей, из плоти и крови, немыслимо чистой француженке разбить мне сердце.

В наши дни трудно представить себе, какой была отрезанная от мира Чехословакия в пятидесятых годах. Только немногие звезды спорта и политики могли ездить на Запад, и редкие иностранцы заезжали в Прагу. Для участия в нашем фильме были приглашены иностранные актеры, и, когда начались съемки, среди нас внезапно появились французы. Их приезд произвел впечатление, подобное прилету инопланетян.

Я старался не пялиться на них, но сразу же заметил среди приехавших

хрупкую девушку с большими зелеными глазами и длинными черными волосами. Она была очень красива и явно отвечала на мои улыбки. Звали ее Софи Селль, и я скоро узнал, что она приехала не для работы в фильме. Она приехала со своими родителями-актерами, Раймоном Бюиссьером и Аннет Пуавр, исполнителями главных ролей; кроме нее, они привезли в этот рабочий отпуск в Чехословакию еще и бабушку.

Мы с Софи стали подолгу гулять вместе. Мы чудесно проводили время, просто пытаясь объяснить друг другу самые простые вещи. Мы оба знали по нескольку английских слов, Софи испытывала на мне свой запас из двадцати слов по-чешски, а я на ней — плоды когда-то взятых двадцати уроков французского. Ей был двадцать один год, и когда мы оставались одни, она вела себя соответственно, но когда мы познакомились поближе, стала настаивать, чтобы мы встречались тайно. Я не понимал, почему Софи так боится, что люди увидят нас вместе, а она никак не объясняла мне этого, но я не протестовал. Я нравился ее бабушке, и она помогала нам почаще оказываться наедине, и постепенно я понял, что влюбился в Софи.

Как-то вечером я назначил ей свидание в мастерской моего брата Павла. Софи должна была улизнуть из гостиницы, когда родители лягут спать, но ее все не было. Я ждал больше часа, а потом ко мне прибежала бабушка. Она была страшно расстроена.

Я не сразу понял, что хотела объяснить мне старая дама: больше мне нельзя было видеться с Софи. Я никак не мог уяснить, в чем причина этого запрета, потому что бабушка сказала только, что отец Софи узнал о наших свиданиях.

— Ну хорошо, он узнал, так что же? — спросил я.

Мой французский был так ужасен, что старушка тоже не поняла меня и не смогла дать мне ответ, который прояснил бы ситуацию.

После этого ночного визита бабушки я редко видел Софи даже на площадке. Когда она приходила, отец не спускал с нее глаз даже во время съемки. Она избегала меня, когда видела, что он следит за ней, но за его спиной посылала мне длинные, полные чувств взгляды.

Наконец однажды вечером мне удалось уединиться с ней на минутку.

— Бога ради, что там такое с твоим отцом? — спросил я.

Софи посмотрела на меня своими громадными глазами, а потом стала объяснять, очень медленно, чтобы я понял:

— Мой отец любит меня.

— Ну и что, Софи?!

— Он не мой отец. Не родной.

Бюиссьер женился на ее матери, когда Софи была еще ребенком, и впоследствии стал испытывать к падчерице чувства собственника. Узнав, что она влюбилась в меня, он пригрозил уйти из картины. Эта новость меня сразила. Софи пора было уходить; глаза ее переполняли слезы.

Больше мы ни разу не встречались наедине. Я испугался и перестал преследовать ее. Я представил себе, что произойдет, если Бюиссьер действительно уйдет из картины, и по моей вине так и не будет снят «Дедушка-автомобиль». Это была одна из самых крупных чешских постановок того десятилетия; я больше никогда не смог бы работать в кино. А я был слишком большим трусом, чтобы пойти на такой риск.

Когда сняли все эпизоды с участием Бюиссьера и его жены, они стали собираться домой, в Париж. Радок и еще несколько членов группы пришли повидаться с ними в гостиницу «Амбассадор». Мне не составило труда затесаться в эту делегацию, так что я смог сказать вымученное «до свиданья» Софи. Я понял, что не могу владеть собой. Когда Софи и бабушка стали устраиваться на заднем сиденье машины, я повернулся и быстро ушел. Из моих глаз катились слезы величиной с фасолины. Пришлось хорошенько напиться, чтобы восстановить душевное равновесие.

Я написал Софи несколько писем, она пару раз ответила. Потом письма прекратились. Я нашел кого-то, кто помог мне написать вежливое письмо бабушке, чтобы узнать, что случилось с Софи.

Софи вышла замуж. Она познакомилась с марокканским банкиром

и жила теперь в Северной Африке. Спустя несколько лет я узнал, что Софи попала в страшную катастрофу. Она вела на бешеной скорости свой «ягуар» где-то на Ривьере, и машина опрокинулась. Софи чуть не погибла. Она перенесла несколько операций и долгие месяцы пролежала в клинике.

В 1963 году, когда моего «Черного Петра» стали включать в программы фестивалей, я смог наконец поехать в Париж. Я разыскал бабушку, и она сказала, что мне повезло. Софи как раз была в городе.

Мы пообедали вместе. Это была очень трогательная встреча. Софи еще не было и тридцати лет. Она все еще была очень красива, но я замечал в ней последствия страшной аварии. Иногда ее движения казались странно неуверенными, она стала серьезнее смотреть на жизнь, ее окружала некая аура. Из-за всего этого она казалась еще более хрупкой.

Мы выпили много вина. Мы оба думали о том, как по-другому могли бы сложиться наши жизни, если бы то или иное событие произошло бы иначе, но не говорили об этом. А потом, совершенно без связи с предыдущим разговором, Софи рассказала мне об автомобильной катастрофе.

— Мне так все надоело. Ты даже не можешь себе представить, что такое быть женой богатого банкира в Марокко,— сказала она. Ее большие зеленые глаза блестели от слез.— А я еще так ужасно молода.

Мы оба были ужасно молоды.

«Щенки»

Женщине, заменившей в моем сердце Софи, было суждено стать моей женой, а встретился я с ней в 1956 году благодаря старому сценарию «Щенки» — это была моя дипломная работа, когда я заканчивал в 1954 году Киношколу.

Профессору Кратохвилу так понравился сценарий, что он передал его на студию «Баррандов» и там в течение двух лет проталкивал через разные комиссии. Наконец в 1956 году, после завершения «Дедушки-автомобиля», одно творческое объединение на «Баррандове» попросило меня приехать и поговорить с ними о «Щенках». Так я познакомился с Иржи Шебором из объединения группы Шебора — Бора.

Он сразу же понравился мне. Шебор был высоким, атлетически сложенным мужчиной лет за сорок, старым коммунистом, но во всем его облике чувствовалась общая культура. Во время войны он жил в Англии, так что у него был редкий по тем временам опыт общения с открытым миром.

— Кто, по-вашему, мог бы стать режиссером вашего фильма? — спросил меня Шебор при первой встрече. В идеале я, конечно же, хотел бы сам снимать фильм, но это было совершенно нереально, и мы оба понимали это.

— Иво Новак,— ответил я; я рассчитывал, что этот молодой режиссер, которому не очень-то везло, позволит мне приложить руку к работе над фильмом.

— Я подумаю об этом,— сказал Шебор.

В конце концов Новак стал режиссером фильма, а я не отходил от него на протяжении всех съемок. Я зарабатывал авторитет как сценарист и помощник режиссера, и «Щенки» стали первым фильмом, за который я могу нести какую-то ответственность.

Сюжет был взят непосредственно из моей повседневной жизни. Молодой герой встречается с девушкой, которую распределили на скучную работу в провинции, и ей нужно выйти замуж, чтобы остаться в Праге. Ее городской ухажер готов помочь в решении этой проблемы, но он живет с родителями, а им девушка не нравится. Тем не менее он решает жениться на ней. Свадьба происходит тайно, без всяких церемоний. Молодой чете негде провести брачную ночь, герой решает тайком провести юную жену в свою комнату, но там ее находят родители, и так далее, в духе комедии положений.

«Щенки» вышли на экран в 1957 году, в том самом году, когда русские

запустили первый спутник, но моя жизнь изменилась задолго до этого. Мы с Иво Новаком еще занимались подготовкой к съемкам, когда из уютного артистического кафе «Славиа» на берегу Влтавы вышла молодая пара. Я стоял у дверей кафе с группой приятелей, и мы все замолчали и уставились на женщину. Она притягивала к себе, как коробка со сладостями. Она была совсем юная, но очень изысканная. С ней был молодой актер, которого я немного знал; я быстро заговорил с ним. Он не представил меня молодой даме, и она ничего не сказала, так что мне оставалось только затягивать банальнейший разговор и периодически поглядывать на нее. Чем больше я смотрел, тем больше мне нравилось то, что я видел, но парень вскоре увел ее.

— Черт возьми, кто это? — спросил я моих друзей, как и я, наблюдавших за фурором, который она производила на улице.

— Это Яна Брейхова,— ответил кто-то.

Они мало что знали об этой Брейховой. Они думали, что она, может быть, где-то снималась, причем в ролях девочек-подростков, но на самом деле за плечами Яны уже было два-три серьезных фильма.

Поскольку в то время мы с Иво Новаком все еще были заняты поиском исполнителей, на следующее утро, едва увидев его, я сказал:

— Вчера я видел кое-кого, кто нам нужен.

Мне понравились пробы Яны Брейховой, впрочем, она, наверное, понравилась бы мне даже за жерновами в асбестовой шахте. Я сидел и улыбался. Когда она закончила, я проводил ее в коридор и спросил, не могли бы мы пообедать вместе.

— Может быть, когда-нибудь,— ответила она.

Яна была слишком красива, чтобы играть главную роль в нашем приземленном фильме, но мы дали ей роль подружки. Она выглядела очень естественно на экране, причем не только для моих глаз, затуманенных любовью, ведь в дальнейшем она стала ведущей актрисой своего поколения.

Мы пообедали, и начался наш роман, и я не знаю, искусство ли отражало жизнь или жизнь — искусство, но нам, как и влюбленным из «Щенков», было некуда пойти. Теперь я зарабатывал деньги и снимал комнату в квартире портного на улице Скоржепка, но мой хозяин, как и все остальные домовладельцы в Праге, не разрешал приводить гостей. Конечно, я все равно пытался протащить Яну в свою комнату. Мы решили дождаться, пока портной ляжет спать, а потом подняться в квартиру, но это были лишь мечты. Как только мы стали раздеваться, портной забарабанил в дверь.

— Молодая дама должна уйти! Молодая дама должна уйти! Молодая дама должна уйти! — повторял он, как испорченная пластинка.

Яна снимала комнату у старой дамы на улице Есениус на тех же условиях — никаких посетителей, никаких исключений,— но, по крайней мере, старушка была туга на ухо, а комната была на первом этаже, что давало нам некоторые шансы. Примерно в час ночи я начинал прохаживаться под Яниными окнами. Через дорогу от дома находился небольшой парк, и это помогало мне оставаться незамеченным. Я мог посвистывать в кустах, делая вид, что прогуливаю воображаемую собаку. Как только старая дама засыпала, Яна тихонько открывала окно.

Это окно было расположено очень высоко, и я никогда не мог быть уверен, что влезу в него. Каким-то образом мне это удавалось, но безумная дробь, которую выбивали мои башмаки по стене, разносилась по всей улице. Я царапал серую штукатурку и обдирал носки ботинок. Приходилось действовать быстро, потому что людям может всякое прийти в голову, если они увидят пару ног, торчащих из окна глубокой ночью.

Нам с Яной удавалось поспать час или два, с будильником под подушкой. Мы ставили его на пять часов утра — хозяйка была старой и не нуждалась в более длительном сне. Я тоже хотел успеть вылезти из окна, пока улица не ожила, ведь я не мог допустить, чтобы меня приняли за грабителя. После ночи в объятиях Яны у меня не было сил, чтобы убегать от погони.

Сейчас эти воспоминания кажутся романтичными, но тогда это было тяжелым испытанием; впрочем, позже, в «Любовных похождениях блондинки», я снял эпизод, основанный на нашем опыте.

Прошло несколько месяцев, и на экраны вышли «Щенки» и другой фильм с участием Яны, «Волчья яма». Яна стала получать кипы писем от восторженных поклонников. В кафе матери подталкивали к ней изнеженных сынков и заставляли их представляться. Хорошо одетый господин предложил ей кучу денег за ее белье, при условии, что оно не будет выстирано. Однако ей все еще запрещалось приглашать к себе в комнату знакомого молодого человека, и мы, опять-таки как молодая пара из «Щенков», решили пожениться. Тогда мы смогли бы снять комнату на двоих.

Нам хотелось провести вместе хотя бы одну роскошную ночь, и мы решили отважиться на сверхкороткий медовый месяц в самом дорогом отеле Праги. Нигде с нас не содрали бы больше, чем в отеле «Интернациональ», и мы сняли на одну ночь президентские апартаменты за каких-то 3000 крон; эта сумма осталась в моей памяти, потому что в то время средняя зарплата в Чехословакии была около 2000 крон в месяц. Здание в форме свадебного торта было выстроено в лучших традициях сталинской высотной архитектуры, в нем были вышколенные официанты в смокингах, но поутру Яна обнаружила огромного клопа, пробиравшегося через наши простыни.

Я надел его на булавку, после чего мы воздали должное роскошному завтраку. В конце концов, мы заплатили эти деньги, и ничто на свете, клопы в том числе, не могло помешать нам, но вскоре настало время покинуть отель.

Направляясь к выходу, мы задержались у стойки администратора.

— Простите,— спросил я важного клерка,— кто занимал президентские апартаменты до нас?

Ответ последовал сразу. Отель был открыт совсем недавно, и до нас только два гостя оказались в состоянии отдать по три куска за ночь: какой-то важный тип из Азии и советский министр путей сообщения.

— Так вот, один из этих господ забыл кое-что в номере,— сказал я и воткнул булавку с клопом в стойку.

Клерк пожал плечами и вернулся к своим бумагам.

Помешавшаяся домовладелица

Когда мы с Яной сняли собственную комнату, мы обалдели от счастья. У нас было всего лишь четыре стены в чьей-то чужой квартире, но теперь мы при желании могли целый день лежать вместе в постели. Мы даже могли повесить на стену несколько картин.

Мы снимали меблированную комнату в семействе Плацек. Эта комната принадлежала их единственной дочери, но она недавно вышла замуж за преподавателя физкультуры и жила у него.

Плацеки ложились рано, обычно не позже девяти часов, что было редкостью для города, где улицы были полны народу до полуночи, а мы с Яной приходили не раньше десяти. Все огни в доме были потушены, все двери закрыты. Мы прокрадывались к выключателю в коридоре, шли на цыпочках в комнату и не осмеливались включить радио.

В этом доме, если Яна слишком быстро переворачивала страницу книги, я подскакивал от резкого звука.

Как-то раз мы вернулись домой ночью и увидели, что все лампы горят, а двери открыты, но никого в доме не было. Это было странно, но нам не показалось, что в доме что-то случилось. Комнаты убраны, кровати аккуратно застелены, поэтому мы решили, что в семье просто что-то отмечают, и легли спать. Только я стал засыпать, как во всем доме захлопали двери. Несколько человек вошли в гостиную, какая-то женщина истерически смеялась на кухне.

— Похоже, что ее щекочут,— сказал я Яне.

— Бог с ними,— ответила Яна.

Женщина все смеялась и смеялась, она уже начинала икать.

— Но это вряд ли хозяйка? — спросил я.

— По-моему, нет.

Постепенно мы поняли, что, кроме этой женщины, никто не смеется.

— Господи, с ней все в порядке? — спросила Яна.

— Не знаю. Это очень странно,— сказал я.

Мы прислушивались, завороженные этим непрекращающимся смехом, а его звук становился все более и более странным.

— Милош, она не смеется,— Яна вдруг схватила меня за руку.— Она плачет.

Яна была права. Раньше я никогда не замечал, как похожи эти два сдавленных, всхлипывающих звука. Произошла какая-то страшная трагедия. Мы лежали еще несколько часов, мы не могли спать, а горестные звуки то затихали, то усиливались. Потом в коридор вышла пани Плацкова. Кто-то успокаивал ее, но она была безутешна. Мы слышали, как она судорожно хватает воздух, разражаясь рыданиями каждый раз, когда пытается заговорить.

— Ох, она сидела там и смотрела на меня... Она казалась такой живой... И это свадебное платье... О моя куколка, о мое дитя... Как будто сейчас она встанет и скажет: «Привет, мама...»

Потом мы узнали все. Пани Плацкова говорила о своей дочери, чью комнату мы снимали. Брак молодой женщины с физкультурником оказался неудачным. У него была любовница, и он практически уже не жил с женой, но раз в неделю он приходил на традиционный семейный обед и разыгрывал комедию счастливого брака перед тестем и тещей.

Так продолжалось некоторое время, но затем учителю физкультуры надоело притворяться. Дочь наших хозяев понимала, что не сможет его дольше удерживать, и решила, по-видимому, сделать последнюю ставку на его чувство вины. Она надела свое свадебное платье и уселась напротив двери. Когда она увидела в окно приближавшегося физкультурника, она открыла газ и приняла изящную позу, решив, что неверный муж войдет через несколько минут, спасет ее, одумается и снова «женится» на ней.

Учитель физкультуры вошел в дом и стал подниматься по лестнице. Скорее всего, он был в ужасе от предстоящего обеда, улыбок, болтовни, лицемерия. Уже много недель эта ситуация угнетала его, и именно в этот день, не дойдя несколько ступенек до двери, он наконец решил, что больше не может лгать. Впервые в жизни он нашел в себе силы повернуться, сбежать вниз по лестнице и уйти. Он решил покончить с этим браком, расстаться с женой и со всей семьей.

Плацеки появились через несколько минут. Они пришли на семейный обед вовремя, но никто не ответил на звонок в дверь. Они стучали, но никто не открывал. Потом они почувствовали запах газа. Они позвали домовладельца, которому пришлось выломать дверь. Там они увидели свою дочь, сидевшую в свадебном платье, с широко открытыми, устремленными на них глазами. Она была мертва.

Все эти детали выяснились уже после того, как наша жизнь у Плацеков превратилась в кошмар. Как-то утром, вскоре после трагедии, я распахнул дверь нашей комнаты, и она обо что-то с силой ударилась. Прикрыв дверь, я увидел пани Плацкову, лежащую на полу возле опрокинутого стула.

— О Господи! Прошу прощения, пани Плацкова!

Я бросился поднимать ее, но хозяйка посмотрела на меня с полным непониманием, вывернулась из моих рук и скрылась на кухне. Это была странная реакция, было похоже, что она немного тронулась. Я поднял стул, обычно стоявший в столовой, поставил его к стене и пошел в ванную.

Когда я возвращался, стула уже не было.

Яна как раз поднималась, она слышала шум в коридоре.

— Что случилось?

— Не знаю. Я не понял. Похоже, что старуха подслушивала под дверью или что-то вроде того.

С тех пор, когда бы мы ни посмотрели в замочную скважину, мы всегда видели пани Плацкову, сидевшую на стуле возле нашей комнаты. Глаза ее были закрыты, голова слегка склонена набок. Мы никогда не слышали, как она подходила, но она сидела так часами. Если мы открывали дверь, она смотрела на нас, хватала стул и быстро уходила. Казалось, она не испытывала никакого смущения, чего нельзя сказать о нас.

Я думаю, что пани Плацкову вывело из душевного равновесия ее горе, и она слушала звуки, доносившиеся из нашей комнаты, чтобы представить себе свою дочь живой. Она слышала, как мы ходим, слышала приглушенный голос Яны и думала, что в комнате по-прежнему живет ее дочка.

Наша жизнь в доме, полном скорби, стала невозможной. Хозяйка подслушивала под дверью день и ночь. Мы лишились личной жизни. Не могло быть и речи о том, чтобы повысить голос в споре. Чтобы выйти из комнаты, приходилось прибегать к хитрости. Я брал полотенце и громко говорил Яне:

— Где полотенце? Ты не видела полотенце? Я иду мыться.

Иногда этого оказывалось недостаточно, чтобы женщина ушла; тогда я начинал дергать ручку двери. Этот звук выводил хозяйку из транса, и она убегала, но мы все равно не решались выйти из комнаты, не посмотрев в замочную скважину.

А через несколько минут после того, как Яна или я возвращались, пани Плацкова снова появлялась в коридоре, усаживалась на свой стул и слушала со склоненной головой и закрытыми глазами.

Нужно было переезжать.

В это время Яна закончила сниматься в «Волчьей яме», которая имела огромный успех. После того как фильм получил премию на Венецианском фестивале, Яна должна была выступить там на пресс-конференции. Западные журналисты расспрашивали ее о ее жизни. Они хотели знать все об этом прекрасном оксюмороне, об этой социалистической кинозвезде. Есть ли у нее прислуга? Сколько комнат в ее загородном доме? Какие цветы ставит она на обеденный стол?

— Орхидеи,— ответила им Яна.

Стук в дверь

Я воспользовался Яниной пресс-конференцией в Венеции, чтобы пробить нам собственную квартиру. В те дни в Чехословакии было невозможно просто купить себе квартиру, даже если у вас были деньги. Квартиры распределялись бюрократами, поэтому необходимо было иметь каких-то влиятельных знакомых, а мне удалось встретить нескольких людей такого сорта на моей новой работе.

Я снова работал с Альфредом Радоком, помогая ему в постановке заказанного Министерством культуры смешанного шоу. Спектакль назывался «Латерна магика», то есть «Волшебный фонарь», и название и идею его мы позаимствовали из старинных развлечений. «Волшебные фонари» использовались для того, чтобы показывать первые «туманные картины», так что их можно считать предшественниками кино. Наша задача состояла в том, чтобы создать парадный спектакль о Чехословакии, пропагандистскую штучку, которая достойно представила бы страну на Всемирной выставке 1958 года в Брюсселе.

Влиятельной персоной, с которой я познакомился, был Зденек Малер, очень достойный человек, имевший ежедневный доступ к министру культуры — он писал для него речи. Я пригласил Малера выпить и рассказал ему о нашем с Яной затруднительном положении. Малер согласился, что ситуация с нашими квартирными хозяевами сложилась дикая. Ему удалось убедить в этом и министра, но, занимаясь вопросами культуры, товарищ министр Кахуда не имел возможности раздавать квартиры. Единственное, что он мог нам предложить,— это кабинет в министерстве, который его служащие освободили бы для нас.

Мы ухватились за эту возможность и переехали в офис.

Размещался он в большом здании на улице Вшердова, недалеко от центра Праги; кроме нашего кабинета, на этаже было еще семь комнат. Пять из них министерство превратило из рабочих кабинетов в однокомнатные жилые помещения для каких-то экстренных случаев. В одной из комнат жил сам Малер, в другой — служащий отдела паспортов, в третьей — мы с Яной.

Наш новый дом нас очаровал. Комната была большая, светлая, с огромным окном, выходившим на улицу. Квартирной хозяйки не было, но зато, поскольку раньше комната служила кабинетом министерства, в ней был телефон. Мы поставили туда кровать, письменный стол, книжные полки, купили плитку и зеркало и стали принимать там наших друзей.

Самым большим недостатком новой квартиры было отсутствие ванной комнаты. В коридоре был только общий туалет с двумя раковинами. Тонкая деревянная стенка отделяла нашу комнату от другой, где работали служащие министерства. Мы ясно слышали все, о чем они говорили, и вскоре поняли, что в этом кабинете занимались организацией всех выставок в Праге. Они заправляли всем — от вернисажей изящных искусств до торговых ярмарок. Целые дни звонили телефоны и стучала старая пишущая машинка.

После пяти вечера, когда прекращался шум, кабинет становился будуаром. Служащие и их секретарши страдали от того же недостатка личной жизни, что и прочие, поэтому они затевали все романы прямо на рабочем месте. Они знали, что мы живем за тонкой стенкой, но это нимало не смущало их. Мы слышали, чем они занимались на полу, в кресле, стоя у картотечного шкафа, сидя на письменном столе, и скоро научились различать служащих, работавших в этом кабинете, по их вздохам и шепоту, по звукам страстных телодвижений, подпрыгиваний и приглушенных стонов, сопровождавших их оргазмы.

Сеанс служебной любви обычно заканчивался полной тишиной. Потом щелкал дверной замок, по коридору цокали высокие каблучки, а после этого в кабинете начинали набирать телефонный номер.

— Дорогая, у меня сегодня завал работы,— говорил мужчина,— но теперь я наконец освободился. Мне чего-нибудь купить по дороге домой?

На следующий день я встречал в коридоре томящихся от любви клерков и их дам сердца, безуспешно пытался связать их лица с услышанными звуками, раскланивался и терялся в догадках.

Часто по утрам в нашу дверь стучали незнакомые люди, путавшие нашу комнату с рабочими кабинетами. Свет в коридоре был обычно потушен, а наша комната была около лестничной площадки, поэтому посетители начинали поиски нужного им помещения со стука в нашу дверь. Это особенно раздражало после ночной работы. Я совал голову под подушку и пытался уснуть, несмотря на стрекотание пишущей машинки, и тут вдруг раздавался этот стук в дверь. Если я не обращал на него внимания, робкое постукивание быстро переходило в удары кулаком, так что приходилось вставать и отправлять чужака прочь.

Я стал оставлять дверь комнаты незапертой. В этом случае посетители стучали, потом приоткрывали дверь, просовывали голову, видели кровать со спящими на ней людьми и уходили.

Однако и этот способ не всегда срабатывал.

Как-то утром мы еще спали. Кто-то постучал, приоткрыл дверь, а потом быстро закрыл ее. Когда мы пытались вновь уснуть, дверь медленно отворилась. Кто-то вошел и прокашлялся.

— Доброе утро, товарищи,— сказал вежливый голос.

Я выглянул из постели и увидел пожилого господина в длинном черном пальто, с широкополой шляпой в руках. Когда он понял, что я смотрю на него, он придвинул к кровати стул. Потом стал выкладывать на него какие-то рисунки.

— Простите меня, товарищ, может быть, вы взглянете на эти чертежи,— сказал он мягко, не осмеливаясь взглянуть на Яну.— Это займет у вас минуточку, а потом я уйду.

Он надел очки и приготовился объяснять мне свои чертежи, когда до меня дошло: наверное, он уже достаточно пообщался с коммунистическими бюрократами и понял, что они способны на все. От них можно было ожидать даже появления кровати в рабочем кабинете и ведения дел с любовницей под боком.

У меня не хватило сил объяснить старику, что это не офис, а моя квартира.

— Единственное, чего я хочу, товарищ, это снести вот эту стену между кладовкой и библиотекой,— продолжал он, поднимая чертеж, чтобы я мог лучше рассмотреть его.— Это не несущая стена. У меня есть разрешение архитектора.

Я с трудом держал глаза открытыми. Я хотел, чтобы он ушел.

— Уйдите,— сказал я.

Он выглядел потрясенным.

— Могу я узнать ваше имя, товарищ? — спросил он через мгновение.

— Милош Форман.

— Спасибо! Спасибо, товарищ Форман!

Он был счастлив. Может быть, его дом находился под защитой исторического общества, и ему требовалось специальное разрешение. Он быстро скатал свои чертежи. Он надел шляпу. Он на цыпочках вышел из нашей комнаты. Наверное, он снес стену своей кладовки, и это было лучшее, что он мог сделать.

Я закрыл глаза и уснул, надеясь, что ничего подобного я уже больше не увижу.

Но на каждый комический эпизод странной жизни при коммунизме приходилось много трагических историй. Одна из самых душераздирающих связана с нашим соседом из третьей «декабинетизированной» комнаты.

Его фамилия была Пепик, и его погубил успех в новой чешской жизни. Он был прекрасным плиточником в маленьком провинциальном городке, но после революции коммунистическая партия вырвала его из привычной среды и сделала «представителем рабочего класса» в Министерстве культуры. В своем родном городке он мог бы быть счастливым, уважаемым человеком, отделавшим массу сияющих ванных комнат, но партия поручила ему важную работу в Праге и сломала жизнь.

Как-то вечером я стоял в коридоре, болтая с Малером, когда мимо нас попытался прошмыгнуть маленький, худенький, болезненного вида человек. Малер окликнул его:

— Пепик! Иди сюда, я тебя познакомлю с нашим новым соседом!

Пепик пожал мне руку, нервно оглядываясь вокруг, а потом скрылся. Он не отважился посмотреть мне в лицо.

Пепик работал в паспортном отделе Министерства культуры, решая, кто из «деятелей культуры» достоин поездки за границу. Я не мог представить себе, чтобы этот человек был настолько могущественным, и Малер объяснил, что Пепику эта работа была явно не по силам. Он не понимал бюрократию. Он ненавидел говорить «нет» людям, а именно это было его основной задачей. Ему не доставалось многое из того, что получали другие. Его подчиненные насмехались над ним, но так тонко, что он даже не мог на них сердиться. У него сдавали нервы, и он стал много пить, чтобы справиться со всей этой нагрузкой. У него не было жены, не было друзей, не было уважения. В Праге он потерялся.

Спустя несколько дней, глубокой ночью, в нашу дверь постучали, и я услышал приглушенные рыдания. Я посмотрел на часы. Было два часа.

— Кто там? — спросил я.

— Откройте!

— Кто там?

— Откройте!

Я распахнул дверь. Там, содрогаясь от рыданий, стоял наш скромный сосед Пепик. Я пригласил его войти. Он с трудом дошел до стула, чуть не перевернул его, усаживаясь, а потом разразился жалобами.

— Вы все такие замечательные! Вы, артисты и все! Но посмотрите на меня! Кто я такой? Я просто ноль без палочки. Знаете, моя мать без ума от вашей жены. Она думает, что ваша жена — ангел. Она так гордится мной, потому что я знаком с вами! Вы можете себе представить? Гордится мной?! Черт побери, гордится мной. Нолем гордится.

— Ладно, ладно, Пепик, идите спать. Утром все уладится, обещаю вам.

Но он сидел так часов до пяти, и только тогда мне удалось оттащить Пепика в его холостяцкую комнату. Даже в таком подпитии он не осмелился поднять глаза на Яну.

В семь часов утра, почувствовав, что мой мочевой пузырь вот-вот лопнет, я помчался в туалет. Я услышал, как за моей спиной открылась дверь Пепика. Я остановился и оглянулся как раз вовремя — он уходил на работу. На меня он не посмотрел, но выглядел он протрезвевшим, от него пахло одеколоном, походка была легкой. Я выпил самую малость по сравнению с ним, и то мне было не по себе, так что в эту минуту Пепик показался мне суперменом.

Спустя три дня, в полночь, нас разбудил новый шквал ударов. Мы испугались, что он высадит дверь, и мне опять пришлось впустить его. Он едва мог говорить.

— Эти проклятые твари! Я им покажу! Мне наплевать! Я не боюсь этих ублюдков! Я знаю, как с ними обращаться! Я у них же научился! Я знаю их методы!

Каким бы пьяным Пепик ни был, он никогда не произносил слова «коммунисты» или «товарищи». Я не знаю, каких ужасов он насмотрелся на работе, но он панически боялся партии.

Он бушевал целый час, плакал, а потом ушел. Я отвел его в комнату. В семь утра он каким-то образом опять пошел на работу. Так продолжалось многие месяцы, со все учащавшейся периодичностью. Если я видел Пепика в коридоре, он шарахался от меня, но через несколько часов, когда алкоголь превращал его в ворчливого, обиженного, ноющего человека, он лупил в нашу дверь, рискуя разнести дом. Я не знал, что с ним делать. Мы пытались притворяться, что нас нет в комнате, когда он появлялся, но он чуял наше присутствие не хуже собаки-ищейки.

Однажды ночью я терпел час, пока он барабанил в дверь. Он бесился и выкрикивал свои жалобы, пока не устал.

— Ты такой же, как и все остальные! Такой же сукин сын! — выкрикнул он на прощание. Воцарившаяся в коридоре тишина вскоре стала так действовать на нервы, что я заставил себя вылезти из кровати и пойти проверить, что с ним.

Выйдя в коридор, я сразу же почувствовал запах газа. Дверь Пепика была не заперта. Он лежал на кровати с широко открытыми глазами, из газовых горелок вырывалось шипение. Я схватил его и отхлестал по щекам. Я был действительно зол, и я сорвал свою злость на нем. Я лупил его, пока он не вырвался и не задрожал от страха.

Несколько недель он не показывался, а потом стук в дверь возобновился. Теперь я всякий раз вставал и впускал его.

Однажды ночью он появился с ружьем.

— Я их всех порешу! Я им кишки выпущу! Они у меня свинец жрать будут! — вопил он, но ружье его было нацелено не на мучителей-партийцев, он целился прямо в меня и при этом качался, как будто мы стояли на палубе корабля во время шторма. Вдруг до меня дошло, что в любую секунду он может случайно нажать курок, я бросился на него, выбил из его рук оружие и толкнул его изо всех сил. С меня было довольно. Я отволок его в комнату и швырнул на кровать. Потом перекрыл главную газовую трубу в коридоре, спрятал его ружье к нам под кровать и лег.

Несколько дней я боялся возвращать ружье Пепику, а он был слишком трезв и тоже боялся спросить о нем. Однако владение огнестрельным оружием считалось в Чехословакии серьезным политическим преступлением, и Пепик имел на него право только потому, что числился на своей работе

благонадежным членом *милиции*, военизированной дружины партийцев. Я не хотел, чтобы ружье вернулось к Пепику, но понимал: если вдруг его найдут у меня в комнате, у меня будут крупные неприятности, поэтому нужно что-то предпринимать.

Я чуть ли не всю ночь караулил Пепика, чтобы поймать его по дороге на работу. Я настиг его в коридоре. Он был трезв и не хотел смотреть мне в глаза.

— Пепик, я не знаю, помните вы или нет, но вы пришли ко мне вот с этим,— сказал я и показал ему ружье. Он взглянул на меня, взглянул на ружье и снова опустил глаза.

— А, да, да,— пробормотал он.— Спасибо.

Он взял ружье и поспешил прочь, и больше мы никогда не разговаривали на эту тему.

С годами пьянство Пепика стало серьезной помехой для его карьеры. Его понижали в должности, он зарабатывал все меньше и вместо водки стал пить дешевое вино. Впрочем, более крепкие напитки ему теперь не требовались.

К тому времени, когда Пепик встретил свою будущую жену, у него уже с утра тряслись руки. Женщина была не первой молодости, но она была беременна, и ей нужен был отец для будущего ребенка. В один прекрасный день Пепик выехал из комнаты, и министерство опять превратило ее в кабинет.

Брешь в супружестве

Со временем мы с Яной перестали чувствовать себя счастливыми в нашем кабинете. Мы забыли, что значит, когда тебя караулит свихнувшаяся хозяйка, и стали поговаривать об увеличении семейства, но комната со сквозняками, без элементарной раковины, да еще с пишущей машинкой за стеной мало подходила для ребенка, и мы решили бросить все силы на поиски настоящей квартиры.

Наша кампания показала, что мы не обладали инстинктами, которые помогли бы выжить в социалистическом обществе, хотя начало ее было обнадеживающим: Малер сумел убедить министра, что первая леди чешской киноиндустрии и ее перспективный муж-сценарист заслуживают собственной ванной комнаты, и Кахуда организовал нам встречу с Вацлавом Копецким.

Крикливый пьяница, который смотрел «Гильду» с Ритой Хейуорт в главной роли на праздновании Первого мая у Фрейки, был теперь заместителем премьер-министра и мог распоряжаться ключами от квартир. Он оставался самой колоритной фигурой среди коммунистических лидеров, особенно славились его горячие, страстные речи.

— Народ постоянно спрашивает меня: «Каким будет коммунизм, когда мы придем к нему?» Прежде всего, товарищи, все будет автоматизировано! Вы подойдете к автомату, нажмете кнопку, и оттуда выскочит кусок жареной свинины с клецками и кислой капустой. Вы нажмете другую кнопку, и польется холодное пиво. Еще одна кнопка — и вы получите обувь, одежду, все остальное. И мы поставим такие автоматы на каждой улице в каждом городе! И в каждой деревне! В каждом забытом уголке страны, товарищи!

Товарищи ошалевали и разражались долгими аплодисментами.

Копецкий пригласил нас с Яной в гостиницу «Эспланад», где мы могли бы обсудить наши квартирные проблемы во время полуденного перерыва в заседании Национального собрания, располагавшегося неподалеку. Он пришел со своим секретарем, Ладой Штоллом, и двумя телохранителями; выглядел он бледным и взмокшим. Его голова покоилась на нескольких складках плоти, он задыхался при разговоре, то есть все время, потому что из пятнадцати минут, проведенных с нами в отдельном салоне, он не умолк ни на мгновение.

Он даже не взглянул в мою сторону. Ясно, что я был никем, просто случайным придатком, не стоящим внимания. Время от времени Копецкий поглядывал на Яну, которая нарядилась в лучшее платье и выглядела просто потрясающе, но и с ней он тоже не разговаривал. Он обращался только к Штоллу, как делал это в течение многих лет, и эти длинные монологи позволяли ему уберечься от ненужных вопросов.

— Ну вот, Лада, это товарищ Брейхова, видите? — начал объяснять Копецкий своему верному соратнику.— Именно она снималась в том фильме, который мы продаем во все страны...

— «Волчья яма»,— сказал Штолл.

— Да, Лада, да! И к тому же она из рабочей семьи!

Копецкий, конечно, видел Янины фильмы. Он говорил о них пятнадцать минут, а потом внезапно повернулся и ушел. Это было так неожиданно, как если бы ему вдруг захотелось в туалет. Уже почти за дверью он оглянулся и бросил Штоллу через плечо:

— Лада, так останься и обсуди все это здесь с товарищем Брейховой.

И все.

— Хорошо, товарищи,— сказал Штолл, которому явно не хотелось прикрывать тылы.— Кто-нибудь из моего аппарата вам позвонит.

И он тоже ушел. Нам с Яной нечего было ответить нашим высоким собеседникам, и мы не знали, что и думать.

Спустя два месяца, когда мы уже совсем отчаялись дождаться выполнения обещания Штолла, наш телефон вдруг зазвонил:

— Говорит майор Слунцкий. Давайте обсудим вопрос о вашей квартире, товарищи.

Он сказал, что хотел бы встретиться с нами в баре гостиницы «Амбассадор». Странное место для такой встречи! Оно пользовалось дурной славой притона торговцев оружием из стран «третьего мира», растленных западных туристов, а также подпольного при коммунизме мира сутенеров, проституток, фарцовщиков, валютчиков и контрабандистов, которым, чтобы заниматься своим делом, необходимо было становиться полицейскими информаторами.

Мы помылись, я побрился, мы опять надели выходные костюмы. Когда я ввел Яну в темный бар, все сутенеры глазели на нее, а все проститутки — на меня.

Майор Слунцкий оказался низеньким широкоплечим мужчиной в военной форме, лучившимся нервной энергией. Во время первых ничего не значащих фраз его глаза так и рыскали по комнате. Казалось, что он не может сконцентрировать взгляд ни на Яне, ни на мне. Мы вздохнули с облегчением, когда он наконец вытащил из модной папки большую анкету. Мы с готовностью ответили на самые подробные вопросы. Майор потратил час на эту бумажную работу, он записал все, включая девичьи фамилии наших бабушек по матери, потом сунул бумагу в папку, застегнул молнию и встал.

— Как вы расцениваете наши шансы, товарищ майор? — спросил я.

— Неплохие,— ответил майор.— Я не вижу никаких препятствий. С другой стороны, вы знаете, положение с жильем ужасное... но я посмотрю, что можно будет сделать, товарищи.

— Спасибо! Куда можно вам позвонить, если...

— Давайте лучше я вам сам позвоню, хорошо?

— Конечно, но если вы вдруг нам понадобитесь?

— Нет. Я позвоню сам. Через две-три недели,— сказал Слунцкий и ушел.

Мы снова ничего не знали. Единственной новой деталью нашего положения стало то, что человек, разговаривавший с нами, был в военной форме.

Спустя пару месяцев Слунцкий позвонил, и мы опять встретились с ним в том же баре «Амбассадора». Снова за столом председательствовал дух Франца Кафки. Майор вымучивал очередной разговор вокруг да около, как будто готовясь поведать нам что-то важное, но никак не мог собраться

с духом. Потом он внезапно вытащил точно такую же анкету, как в первый раз, и мы снова, пункт за пунктом, заполняли ее. Я приписал все это тому, что Слунцкий обалдел от присутствия Яны.

— Ну хорошо,— сказал он наконец.— Я позвоню вам через пару недель, и мы так или иначе решим этот вопрос.

Мне не понравилось это замечание. Я считал, что мы первоочередники, что наша квартира должна прийти прямо от Вацлава Копецкого. Когда Слунцкий позвонил снова, спустя несколько недель, создалось впечатление, что он почувствовал наши страхи и решил их успокоить.

— Так вот что я думаю по вашему поводу, товарищи. Давайте встретимся послезавтра в семь утра.

Он назвал остановку трамвая в пригороде Бржевнов, где мы должны были увидеться.

Мы встали рано, нарядились и втиснулись в набитый битком трамвай, который доставлял мрачных тружеников в те места, куда им совсем не хотелось ехать. Мы вышли на намеченной остановке в Бржевнове и стали тревожно озираться в поисках майора. Он что, здесь живет? Или работает? А если нет, на чем он приедет, на трамвае или в лимузине?

Однако мы так и не увидели, как он приехал. Внезапно он появился на противоположной стороне улицы, глаза его бегали, под мышкой была знакомая папка. Он подошел к нам и повел нас по улице, вдоль трамвайных рельсов. Мы прошли следующую остановку, потом еще и еще одну. Мы с Яной не знали, что и думать. Все это казалось совершенно лишенным логики. Разговор снова был туманным, неопределенным, отвлеченным. Наконец мы подошли к строительной площадке. Там не было рабочих, хотя дом был далеко не готов. Он походил на длинный улей со множеством маленьких ячеек-квартир и бесконечной цепочкой дверей, и все это казалось пустым и пугающим. Там были двери и окна, но стены еще не оштукатурили. Майор подошел к какой-то лестнице и повел нас наверх по ступеням, покрытым толстым слоем цементной пыли. На четвертом этаже он распахнул дверь и показал нам маленькую двухкомнатную квартиру. Там еще не было ни ванной, ни туалета, ни газовых труб, ни плиты. Провода свисали с неокрашенных стен. Ветер свистел в оконных проемах. Мы с Яной посмотрели друг на друга. Нам хотелось упасть на колени и целовать цемент.

Майор с улыбкой наблюдал за потоком наших эмоций.

— Как вам кажется, вы были бы счастливы здесь, товарищи?

— О да, и еще как!

— Я записал эту квартиру за вами.— Он кивнул.— Но вы, разумеется, понимаете, что дела так быстро не делаются.

— Да, конечно, но я думал, что раз сам товарищ заместитель премьер-министра...

— Конечно, конечно. Итак. Давайте перезвонимся через недельку-другую, ладно?

Мы спустились и посмотрели еще раз на строительную площадку, как будто это был английский парк. Майор ушел, а мы пошли отметить это событие — больше не будет никаких квартирных хозяек, ночных посетителей с ружьем наперевес, будет настоящий дом. Для меня — первый дом после Часлава, где я жил с мамой и папой. Может быть, теперь мы сможем создать настоящую семью.

Майор позвонил через несколько недель, как и обещал, но говорил как-то странно.

— Ну ладно, нельзя же тянуть это до бесконечности,— сказал он твердо.— Встретимся в районном управлении Виноградy завтра в семь часов.

Опять-таки место встречи было выбрано совершенно без всякого смысла, но мы пришли вовремя. Майор появился сразу после нас и едва посмотрел в нашу сторону. Мы потрусили в здание за ним.

Там был старинный лифт, который в Чехословакии называют «отче наш». В двух открытых шахтах в середине здания одна за другой

непрерывно двигалась дюжина открытых кабинок. Нужно дождаться, пока одна из них подъедет к вам, запрыгнуть внутрь и потом выйти на нужном этаже. Мы едва успели вскочить вслед за майором на одну из поднимавшихся платформ.

— Я собираюсь поговорить с председателем по жилищным проблемам,— сухо объявил майор.— Сегодня вы получите ответ.

Он держался очень скованно. Уже на пороге какого-то кабинета он остановился и посмотрел на меня в упор, как будто хотел что-то сказать, но не знал, как подойти к делу. Так он стоял довольно долго, переступая с ноги на ногу.

— Хорошо, я пойду поговорю с председателем. Мы должны пропихнуть это дело, мы с ним. Нужно в конце концов так или иначе решить вопрос, нельзя же столько тянуть. Я сейчас пойду и поговорю с ним.

Мы с Яной в полном недоумении смотрели на него.

— Ну хорошо, я пойду поговорю,— повторил он и исчез в кабинете. Мы ждали снаружи, пытаясь понять, что происходит. Почему славный скромняга обожатель Яны вдруг стал таким резким? Что мы сделали? Какой компромат на нас он раздобыл?

Мы прождали за дверью полчаса, сорок пять минут, час. Коридор заполнялся людьми. Бюрократическая братия, снимавшая и надевавшая пальто, просители, нервно комкавшие шляпы, растерянные старики, сверявшиеся с записями на листочках, которые они держали далеко от глаз.

— Может быть, надо зайти и узнать? — не выдержала Яна.— Уже скоро два часа, как мы здесь.

Я решил подождать еще пятнадцать минут и вдруг увидел в конце коридора майора Слунцкого. Я не ошибся, это был именно он, наш майор, выходивший из кабинета с совершенно другой стороны вместе с седовласым господином. Оба были в пальто, хотя еще не застегнутых. Они шли к лифту и спокойно беседовали.

Мы с Яной стояли, в смятении глядя на майора, мы ждали от него какого-то знака. Уже на пороге старомодной открытой кабинки лифта майор оглянулся на нас, потом сделал быстрый знак головой, который я понял, как «следуйте за мной». Я бросился к лифту со всех ног. Добежав до «отче нашего», я успел увидеть лицо майора, проваливавшееся в шахту. Он смотрел мне прямо в глаза, но лицо его выражало некую научную отрешенность. Я не вошел в лифт, и я больше никогда не видел его. Он так и не позвонил. Мы так и не получили квартиру, так и не завели ребенка.

Спустя несколько месяцев я описал всю эту мрачную кафкиану Зденеку Малеру. Он с любопытством уставился на меня.

— Ты ему ничего не сунул? — мягко, ненавязчиво спросил он.

И вдруг все стало на свои места: это странное поведение, непонятные паузы, топтание с ноги на ногу, не покидавшее нас ощущение, что майор все время хотел, но не мог чего-то сказать. Майор ждал, что я суну ему в карман конверт, но и я, и Яна оказались слишком тупыми, чтобы понять это. В то время, чтобы получить квартиру, надо было дать на лапу примерно 30 тысяч крон, то есть больше средней годовой зарплаты. Позже эта сумма стала быстро увеличиваться по мере распространения коррупции, но в то время у нас были деньги. И мы с радостью заплатили бы их, если бы только у нас хватило ума разобраться в ситуации, если бы мы только могли приспособиться к социализму, но шанс был упущен. И это разочарование пробило первую брешь в нашем браке.

«Еврейский экспрессионизм»

В 1958 году, когда Александр Солженицын писал «Один день Ивана Денисовича», самый большой в мире памятник Сталину, гранитное чудовище размером с многоэтажный дом, все еще возвышался над пражским пригородом Летна. Прошло два года с тех пор, как Хрущев разоблачил

Сталина в секретном докладе на съезде партии большевиков, но руководители чешской компартии сделали свою карьеру при Сталине и сталинскими методами, поэтому они не могли позволить, чтобы советская политическая оттепель ослабила их позиции. Они по-прежнему полностью изолировали Чехословакию от остального мира. Может быть, именно для того, чтобы преодолеть это ощущение изоляции, мы с Иваном Пассером стали выезжать на пикники в окрестности аэропорта «Рузине». Мы растягивались на траве у конца дороги, распивали бутылочку вина, смотрели, как над нами взмывали в небеса многотонные стальные махины, и пытались угадать их маршруты. Через час или два самолет должен был приземлиться в Париже, Риме, или Лондоне, или в каком-то другом потрясающем месте, которое было так же далеко от нас, как другая планета. Легче было представить себе, что у нас вырастут крылья, чем что мы окажемся в самолете, летящем в свободный мир, но в 1958 году мне удалось попасть в один из этих самолетов, и оказалось, что это — ад кромешный.

«Латерна магика» наконец-то поехала в Брюссель. Радоку удалось убедить товарищей из госбезопасности, что на Всемирной выставке ему будут необходимы все его сотрудники, и меня сочли достойным получения драгоценного паспорта; я стал одним из пассажиров старого ИЛа чехословацких авиалиний. Раньше я ни разу не летал на самолете, и, возносясь на небо в этом тяжелом стальном гробу, чувствуя, как его колоссальная масса разрезает воздух, я решил, что живым мне не быть. В корпусе русского самолета что-то трещало, стучало, жужжало, вибрировало и грозило рассыпаться на куски каждую минуту. В те дни национальные авиакомпании пользовались услугами военных летчиков, потому что они считались более благонадежными политически, чем гражданские пилоты, и наш командир управлял ИЛом так, как будто это был военный самолет. Меня жутко укачивало. Эта первая встреча с воздушным транспортом на всю жизнь привила мне страх к полетам, но потом, в Брюсселе, все неприятности забылись.

Приехать в западную столицу из Праги — это было совсем не то же самое, что приехать в Прагу из Подебрад, это был переход от сорокаваттных лампочек к морю яркого неона. Магазины ломились от вещей, которые невозможно было достать в Праге, там были нейлон, джинсы и легчайшие пластиковые плащи, по которым в Чехословакии сходили с ума, а улицы были полны привлекательных, беззаботных людей.

«Латерна магика» получила золотую медаль на «Экспо» и стала сенсацией. Радок был таким корифеем театральной изобретательности, что никто и не заметил, что его постановка, дававшая представление о Чехословакии и ее культуре, ни о чем конкретном не говорила. Эпизоды кинопоказа внезапно сменялись актерами, выходившими прямо из экрана и говорившими со своими кинотенями, пианист исчезал, не доиграв фразу, вместе со своим инструментом, а на пустой сцене внезапно появлялась женская хоровая группа. Стиль и юмор шоу привлекали толпы народа в наш павильон. Сам Уолт Дисней зашел сказать, что он восхищается нашей работой.

В то время я уже многие годы сходил с ума по голливудским фильмам, джазу и вообще всему американскому, поэтому большую часть свободного времени я проводил в павильоне США. Я был совершенно покорен Эллой Фицджеральд, заворожен хореографией Джерома Роббинса, меня очаровали Гарри Белафонте и многие другие империалисты, о встрече с которыми я и мечтать не мог в Праге.

Ничто не могло произвести на чешских коммунистов большего впечатления, чем признание Запада, поэтому по возвращении в Прагу Радок получил за «Латерну магику» Государственную премию. В пятидесятые годы этот человек то попадал в немилость, то оказывался в фаворе, и вот теперь ему незамедлительно поручили создать новую редакцию шоу.

Эта вторая редакция задумывалась прежде всего как развлечение, а уже во вторую очередь — пропагандистский спектакль, потому что нами

заинтересовались в Лондоне и в других странах с твердой валютой. Радок предложил трем сотрудникам из первого коллектива стать его соавторами в создании нового шоу. Я согласился без колебаний. На постановку шоу в Праге были выделены деньги из расчета нескольких месяцев работы, а так как я переходил из разряда помощников в соавторы, я мог прекрасно заработать.

Первая «Латерна магика» произвела фурор, а вторая оказалась еще лучше. Один из эпизодов шоу был построен на народных ритмах, и его можно было условно разделить на три части: рождение, свадьба, похороны. Действие происходило на Чешско-Моравской возвышенности, где вырос Радок. В этом самом интересном эпизоде мы использовали кантату «Освящение источников» Богуслава Мартину, высланного из страны композитора, который умер в Швейцарии в 1959 году. Сцена представляла собой интерьер крестьянского дома, то есть там было несколько настоящих предметов мебели, а окна, картинки и полки на стенах проецировались. Выходили два танцора и исполняли любовный дуэт вокруг кровати, и во время этого танца проецируемые изображения начинали увеличиваться в размерах. Потом зрители замечали, что через заднее окно в комнату заглядывают три молодых человека. Влюбленные продолжали свой томный танец, но вскоре их спугивали насмешливые лица подсматривающих юношей.

В конце пятидесятых годов в соцреалистической Чехословакии от этой сцены бросало в дрожь. Талант Радока притягивал людей, все хотели работать с ним, несмотря на его требовательность. Его нервной энергии хватило бы на многих. Мы работали часами, время постоянно поджимало, и я все реже и реже мог быть с Яной. В наше второе шоу нужно было вносить существенные изменения перед предварительным партийным просмотром, который все время переносили. Я не мог дождаться премьеры. Будучи одним из признанных авторов постановки, я полагал, что после этой премьеры передо мной распахнутся все двери.

Наконец на репетиционной сцене Национального театра состоялся просмотр. Когда я пришел туда, сцена кишела пожарниками, хотя признаков огня не было. Все пожарники выглядели настолько занятыми, что я не осмелился спросить у них, в чем дело. Я побежал за сцену и там наткнулся на Радока.

— Что стряслось? Зачем здесь эти пожарники?

— Какие пожарники? — раздраженно спросил Радок.— Иди обратно и разгляди хорошенько.

Все эти «пожарники» оказались агентами госбезопасности при исполнении служебных обязанностей. Охранники партийных боссов частенько носили форму официантов, или швейцаров, или пожарных, но на наш просмотр пришло слишком много борцов с огнем, поэтому все поняли, что дело неладно. Аппаратчики редко ходили по театрам в свободное время. Они предпочитали более кровавые зрелища.

Черные «татры» привезли много людей, чьи имена были мне знакомы по газетам и радио, но лица их я видел впервые, например, министров обороны и тяжелой промышленности. Вошли заместитель премьер-министра Копецкий и его подручный Штолл и уселись в первом ряду. Министр культуры Кахуда сел на несколько рядов сзади, соблюдая некую субординацию, которая мне была неизвестна. Зал быстро наполнился опухшими мордами аппаратчиков, хотя между ними можно было заметить известных певцов, валютчиков, дамочек полусвета, сутенеров, педиков, актеров с яркими подружками и просто каких-то красивых людей. Нашу премьеру в Праге ждали с нетерпением, поэтому попасть на просмотр можно было только по знакомству.

Я сел позади Радока, среди маленькой группки бледных авторов и помощников. Не успел я устроиться, как Радок повернулся ко мне:

— Почему бы тебе не открыть это дело, Милош?

Я влез на сцену, проклиная Радока за то, что он меня так подставил, и пролепетал какие-то банальности, встреченные с полным безразличием.

Погас свет, поднялся занавес. В зале воцарилась тишина, которая становилась все более глубокой и тягостной. Никто не смеялся шуткам. Никто не двигался. Казалось, что никто и не дышал. Все эти люди застыли как каменные, и я почувствовал, что покрываюсь испариной.

Наконец все кончилось. Ни одного хлопка. Зажгли свет. Копецкий и Штолл встали и вышли на сцену, чтобы видеть реакцию зала. Они долго стояли там, и Копецкий строго покачивал головой, глядя на Радока, как бы говоря: «Да, мне следовало это знать», а потом поманил пальцем авторов.

Радок вывел группу своих лучших сотрудников на сцену. Ему приходилось стоять лицом к Копецкому, а мы все старались спрятаться сзади, но на пустой сцене это оказалось совершенно невозможно, поэтому мы просто стояли, сбившись в кучу, и смотрели на свои башмаки. Впрочем, это все не имело никакого значения, потому что Копецкий все равно обращался только к своему доверенному лицу:

— Лада, ты понимаешь, что мы здесь увидели? Я ухватил смысл этого представления! Да, я понял! Мы имеем дело с еврейским экспрессионизмом, Лада!

Штолл глубокомысленно кивнул. Это был всклокоченный человек в очках с темной оправой. Я до сих пор помню его длинные брюки, настолько длинные, что он наступал на штанины каблуками. Когда он переминался с ноги на ногу, становились заметны грязные нитки, тянувшиеся из обтрепанных обшлагов.

— Где же мощные электростанции, Ладислав? Где эта грандиозная новая электростанция на Лабе? Та, которую наши рабочие сдали досрочно? Если бы я делал этот спектакль, Лада, я бы поставил во главу угла эту электростанцию. И я бы показал, как там, внутри, крутятся все эти атомы, да, *я* бы это показал. А что же нам показывают эти товарищи? Они тут изображают каких-то любопытных Варвар! А знаешь, чья это музыка? Это музыка Мартину, Лада! Музыка эмигранта, который окопался в капиталистической Швейцарии!

Копецкий громил нас до глубокой ночи. У меня вся рубашка промокла от пота. Когда я наконец добрался до дому, я выпил литр воды, принял две таблетки аспирина, забрался в постель, но так и не смог заснуть.

Иван Пассер, которого я устроил на работу в театр и который с присущей ему виртуозностью руководил сложным техническим хозяйством, придя домой, упал на кровать и хохотал до тех пор, пока у него не заболело все тело. Он сдерживал гомерический хохот весь вечер. Как только Копецкий открывал рот, Ивана просто колотило от подавляемых взрывов смеха, и иногда он весь трясся от усилий. Он считал, что ему удалось сохранить достойное выражение лица, несмотря на эти спазмы, но кто-то что-то все-таки заметил, и на следующее утро Иван был уволен без всяких объяснений.

Первым ушел Иван, вторым — Радок. Когда его увольняли, он рассчитывал, что трое остальных авторов уйдут в знак солидарности с ним. Он не хотел, чтобы кто-то «спасал» шоу, он предпочитал, чтобы Копецкий и его подручные разодрали его на куски.

Я любил Радока гораздо больше, чем шоу, но я не был способен на тот романтический жест, которого он от меня ждал. Поступи я так, на моем личном деле навсегда появилось бы клеймо опасного нонконформиста, а у меня, да и у других просто недоставало храбрости пойти на это. Я думаю, что Радок так до конца и не простил нас.

Достойный супруг

К этому времени мы с Яной были женаты уже три года, а этого срока, судя по моему опыту, достаточно, чтобы испепелить дотла самую романтическую страсть. Мы все еще жили в нашем министерском кабинете, но уже не пытались пробить собственную квартиру. Я был подавлен и тратил почти все время, когда не спал, на переделку шоу. Нам пришлось

отказаться от эпизода на музыку Мартину, но мы пытались спасти остальную работу Радока. Партия отменила премьеру, но иностранных инвесторов заверили, что все контракты будут выполнены и что «Латерна магика» дебютирует в Лондоне через три месяца.

Атмосфера в театре была напряженной, пронизанной недоверием, интригами, неопределенностью и слухами. Цензоры рыскали за сценой. Никто из нас не чувствовал себя в безопасности. Мы обеспечили дублерами всех исполнителей главных ролей, потому что было неясно, кому разрешат поехать в Лондон, а кому — нет.

Я все реже виделся с Яной, и мне становилось все труднее даже просто посвящать ее во все перипетии моей безумной жизни. Все выглядело такой бессмыслицей, что, перед тем как просто рассказать о прошедшем дне, нужно было долго готовить почву.

Именно в это время у меня стали появляться тайны.

В одном из эпизодов нашего шоу цепь танцовщиц должна была спрятаться за шелковым занавесом, а потом внезапно выскочить из-за него в середине следующего эпизода. Я заметил, что из-под гладкой ткани всегда что-то выпирало. Когда танцовщицы занимали исходную позицию, две очаровательные округлости проступали на гладком занавесе. Они принадлежали одной из самых хорошеньких танцовщиц, к тому же у нее была необычно пышная грудь, которую мне всегда хотелось пощупать. Как-то на поздней репетиции я на цыпочках прошел через полутемную сцену и уступил искушению. Девушка поняла, что это был я, но протеста не выразила.

Когда мы стали любовниками, я узнал, что она добра, нежна и великодушна. Она никогда ничего у меня не просила. Она знала, что я женат и не собираюсь бросать Яну. Она не хотела создавать семью, не требовала от меня квартиры, никогда не давала мне повода почувствовать себя виноватым. Конечно, ей тоже не хотелось иметь дело с подвыпившими соседями, которые вваливались бы в комнату чуть не каждую ночь. И вообще у нас было много общего, потому что центром жизни для нас обоих стала «Латерна магика».

Мне казалось, что я люблю танцовщицу, но в то же время я любил и свою жену, и поэтому я решил поступить самым, как мне казалось, достойным образом: я рассказал обо всем Яне. Теперь я понимаю, что повел себя невероятно глупо и жестоко и что она была глубоко ранена. Тем не менее она по-прежнему жила в нашем кабинете со мной, с мужем, любившим ее, но любившим одновременно и другую женщину. Я не лгал. Ни я сам, ни обе женщины не понимали, что происходит. Так тянулось неделями, все чувствовали себя более или менее несчастными, а потом Яна постепенно начала строить линию эмоциональной обороны против меня. Она сердилась на меня, она не хотела делить меня с кем-то еще, она вела себя так, как будто ненавидела меня, а потом маятник ее чувств вдруг качался в обратную сторону.

Все встало на свои места, когда «Латерна магика» наконец отправилась в Лондон. Я получил паспорт, получила его и моя танцовщица, оставшаяся такой же милой, веселой и необременительной, как обычно. В Лондоне у «Латерны магики» не было шумного успеха, но представление прожило достаточно долго, чтобы стать одним из лучших на Монреальской выставке 1967 года. Однако самый большой успех мы имели на премьере в Англии. В те дни перед каждым представлением играли «Боже, храни королеву», и наш исполнительный директор потребовал, чтобы вместе с английским гимном исполняли и наш, чехословацкий. Английский продюсер согласился без большой охоты.

Как только наш *кадровик* — политический руководитель группы — услышал, что исполняют два гимна, он потребовал, чтобы к ним добавили еще и советский. Советский Союз был в то время нашим братом, и все привыкли слышать по два гимна сразу. На сей раз английские партнеры поразили наше руководство — они сразу дали согласие. Видимо, они догадывались, как будут встречены три гимна в вечер премьеры.

В тот вечер театр был полон, и когда погас свет, над залом зазвучала запись «Боже, храни королеву», причем далеко не лучшего качества. Это было привычным делом, публика вытерпела гимн полусидя-полустоя, зевая и перешептываясь. Задолго до последнего такта все уже уселись по местам. После короткой паузы раздались звуки свежезаписанного гимна Чехии. Лондонцам потребовалось несколько мгновений, чтобы понять смысл незнакомой музыки, а потом они вежливо встали. Как только они поняли, что дело идет к концу, они опять сели. Но в чехословацком гимне было две части, и после небольшой паузы начался гимн Словакии. По залу пробежал заметный шумок, и теперь зрители выпрямились во весь рост и дослушали прочувствованную мелодию с улыбками до ушей. Когда они рассаживались по местам, все обменивались замечаниями.

Последовала еще одна короткая пауза, и на зрителей обрушился гимн СССР, встреченный самым громким хохотом, который когда-либо выпадал на долю «Латерны магики». Театр содрогался от фундамента до крыши, и ни один эпизод нашего шоу не смог сравняться по успеху с этой увертюрой, так что уже на следующий вечер наше руководство отменило исполнение обоих гимнов.

А в это время в Чехословакии Яна снималась в какой-то картине. Она, конечно, знала, что в Лондоне я живу с танцовщицей. Однажды вечером она позвонила мне в гостиницу.

— Я просто хочу сказать, Милош, если ты хочешь остаться за границей, то пожалуйста.

— Я не хочу.

— Ну ладно, в общем, я просто хотела сказать тебе, чтобы ты не возвращался из-за меня. У меня есть другой.

Ее слова подействовали на меня как удар по почкам. В этот момент я понял, как сильно люблю ее.

Яна могла не церемониться со мной после того, как я вел себя по отношению к ней, и тем не менее она позвонила и открыто говорила со мной по телефону, что было весьма смелым поступком. Она здорово рисковала из-за меня, но у Яны всегда был сильный характер. Вдруг я увидел с пугающей ясностью, что просто принял желание и физическое влечение за более глубокие чувства, но обратного пути у меня уже нет. Я был дураком, и я ее потерял.

Все еще пытаясь быть честным со всеми, я пошел к моей танцовщице и честно рассказал ей все, что вдруг понял о своем разбитом сердце.

— Да я все это давно знала,— сказала она. Если бы я мог вернуть время назад, я никогда не стал бы говорить о своих чувствах ни одной из них.

К тому времени как мы вернулись из Лондона, Яна ушла из нашего жилища. Я узнал, что она встречается с немецким актером, с которым познакомилась на съемках своего последнего фильма. Она подала на развод, и я увиделся с ней только в суде. Там ее сопровождала какая-то пожилая дама, много поговорить не удалось. Но все, что было сказано, было пронизано горечью. Я ушел из суда и поклялся никогда больше не жениться.

Все в комнате на улице Вшердова напоминало мне о Яне и о моей глупости. Когда я понял, что не могу больше там находиться, я пошел повидаться с Яниным отцом. Я всегда любил этого водителя грузовика и хорошо с ним ладил. Он откупорил в честь моего прихода бутылку сливовицы.

— Это я во всем виноват, пан Брейха,— сказал я старику.— Я все натворил.

— Ни в чем ты не виноват, Милош. Это жизнь все натворила,— сказал мой тесть-философ.— Я хотел бы, чтобы этого не случилось... И подумать только, что теперь она выйдет замуж за фрица, черт его побери!

Я был потрясен. Яна показалась мне в суде такой грустной.

— Я не пойду на эту чертову свадьбу! — продолжал пан Брейха.— Ни за что. Он не только фриц, он еще и актер.

Мне пришлось употребить все свое красноречие и всю бутылку сливовицы, чтобы убедить пана Брейху, который вернулся с войны, пылая ненавистью ко всему немецкому, пойти на свадьбу дочери. Мы оба понимали, как ей будет больно, если он не придет, и он не хотел причинять ей боль, так что в конце концов он со мной согласился. Свадьба должна была состояться в модном отеле в Карловых Варах.

— Не знаю, как туда добраться,— сказал старик.— Уж точно я не поеду в этой дурацкой немецкой машине.

Я предложил довезти его. Это был чистейший мазохизм, но я отвез моего бывшего тестя на свадьбу моей бывшей жены, хотя и не доехал до самого отеля. Я остановился на окраине курортного города.

— Вы сможете дойти туда сами? — спросил я пана Брейху.— Я не хочу, чтобы меня видели.

— Конечно! — ответил старик.— Я тоже не хочу, чтобы они тебя видели.

Он вышел из машины и пошел по пыльной дороге. На нем был черный костюм и сверкающие ботинки.

Брак длился не дольше, чем обычное пребывание на карловарском курорте.

Позже мы с Яной стали добрыми друзьями. Она призналась мне, что во втором муже ее больше всего привлекало то, что она не понимала его. Она плохо говорила по-немецки, а он не говорил по-чешски, поэтому они почти не знали друг друга. Как только они научились общаться, их брак распался.

Я все еще переживал свой развод, когда новый исполнительный директор «Латерны магики» вызвал меня в свой кабинет. Этот человек поступил на работу незадолго до увольнения Радока, и я знал о нем только то, что он наполовину русский и здорово пьет. Звали его Борис Михайлов, и очень скоро я понял, что он из себя представляет.

— Товарищ Форман, теперь мы стали очень важным политическим учреждением. Я бы хотел, чтобы вы подали заявление об уходе.

В этой ситуации мне не хватало еще только потерять работу, и какое-то время я сидел перед ним, не в состоянии собраться с мыслями. Прежде меня никогда не увольняли, я был просто в шоке. Я бы еще понял, если бы все это произошло раньше, когда Михайлов дал пинка под зад Радоку и Ивану, но сейчас, когда мы оба только что вернулись из поездки в Англию — поездки, которую никак нельзя было считать провалом, я был уверен, что мое рабочее место в безопасности.

— Нет, я не подам заявления, товарищ директор,— сказал я так твердо, как только мог.— Моя совесть чиста.

— Вы совершаете ошибку,— зловещим голосом возразил Михайлов.

На сей раз он отпустил меня с миром, но вскоре вызвал опять.

— Товарищ Форман, где вы были семнадцатого июля прошлого года?

— Неужели я помню?

— Подобный день не так-то легко забыть!

Все это мне не понравилось. Я покопался в памяти, пытаясь сообразить, что за камень он прятал за пазухой.

— Но меня даже не было в Праге! В июле я был в Брюсселе!

— Правильно.

— Не помню. Это было полгода назад.

Он посмотрел на листок бумаги, лежавший на столе.

— А имя Элла Фицджеральд вам ничего не говорит?

Оказалось, что у Михайлова были записаны даты всех моих посещений американского павильона. Судя по всему, у директора были поминутные сведения о моем пребывании в Брюсселе, и все, что я там делал, было политически неблагонадежным. Мои поступки превращали меня в прихвостня империалистов. За мной внимательно следили в Бельгии, а я ни о чем не догадывался.

Я был конченым человеком, и не имело никакого смысла как-то выкручиваться, но теперь, когда рухнула вся моя жизнь, мне было уже наплевать.

— Можете выгнать меня, но я этого заявления не напишу,— таков был мой окончательный ответ директору.

— Это неразумно,— сказал Михайлов.

Спустя несколько дней товарищ Покорный, *кадровик* театра, уволил меня.

— Вы, товарищ, политически неблагонадежны,— сказал он при этом.

Вскоре после меня уволили и двух последних авторов шоу, то есть изгнали всех создателей второго «Волшебного фонаря». Потом я узнал, что весь сценарий был переписан, чтобы придать шоу идеологическую чистоту. Я был уверен, что его безнадежно испортили. Впрочем, я ошибся. «Великая чистка» не оставила почти никаких следов. Только тот, кто знал наизусть весь сценарий, мог заметить, что изменена та или иная строчка, выкинут кусочек эпизода, заменена картинка. Явно изменился только коллектив создателей. Теперь перечень авторов шоу возглавлял Борис Михайлов, и я наконец понял суть происшедшего: он выгнал нас всех, чтобы вместе со своими политическими дружками наложить лапу на наши гонорары. Шоу шло в Праге многие годы и принесло «авторам» немало денег. Этот тип не стеснялся даже называть заместителя премьер-министра Чехословакии невольным вдохновителем своего замысла.

Когда прошел первый шок, я почти что восхищался Михайловым. В любом случае делать нам было нечего. Просто в условиях коммунизма в шоу-бизнесе произошли неизбежные изменения.

Товарищ президент и его радио

Я всегда знал, что не на всю жизнь останусь в команде Радока, ведь я хотел стать самостоятельным режиссером-постановщиком. Даже когда я просто помогал Радоку и учился у него на постановке первого «Волшебного фонаря», я не прерывал свои связи с киноиндустрией и написал сценарий вместе с Йозефом Шкворецким.

Шкворецкий вырос в Находе и описал городок в своих романах, но он был на несколько лет старше меня, и во время войны нам не пришлось встретиться. Я познакомился с ним, когда он уже стал известным писателем, автором романа «Трусы». В этой прекрасной книге речь идет о жизни подростка — поклонника джаза в последние дни войны, а реалистическое описание русских солдат привело в ярость коммунистических руководителей культуры. Книгу быстро запретили, но Шкворецкому повезло — запрет не коснулся его остальных произведений, поэтому мы смогли приступить к созданию сценария по одной из его новелл. Она называлась «Маленькая джазовая серенада» и описывала приключения джаз-банда во время войны.

Закончив сценарий, мы представили его в «Баррандов» под оптимистическим названием «Джаз-банд победил»; в тактических целях был добавлен подзаголовок «Антифашистская музыкальная комедия», но это нам не помогло. Баррандовские специалисты по сценариям не сочли наше творение достаточно прогрессивным.

Мы с Йозефом были еще молоды и наивны, и нам не хотелось верить, что специалистам нельзя угодить. Мы переписали сценарий. В соответствии с высказанными пожеланиями мы превратили джаз-банд в симфонический оркестр, а позже он стал уже духовым. Но чем больше изменений мы вносили, тем больше их требовали на «Баррандове».

Вскоре музыканты вообще исчезли из сценария, и мы стали сочинять фильм о войне. Потом на каком-то обсуждении кто-то проницательно заметил, что непонятно, почему сценарий называется «Джаз-банд победил», если никакого джаз-банда нет и в помине, и почему это называется музыкальной комедией, когда на самом деле это самая настоящая трагедия. Тогда мы повели себя умнее и стали понемногу вставлять первоначальные эпизоды. На новом обсуждении оказалось, что эти эпизоды совсем не

раздражают специалистов. Они попросту забыли и про них, и про свои замечания.

К тому времени когда проект был принят к производству, нам почти что удалось вернуться к первоначальному варианту сценария. Я должен был стать постановщиком фильма в творческом объединении Шебора — Бора и жаждал воспользоваться предоставившимся шансом, когда внезапно нам сообщили, что весь проект забраковали. Решение пришло из инстанций, которые не привыкли давать объяснение своим поступкам, и мне пришлось долго докапываться до причин происшедшего.

Партийный лидер, президент Антонин Новотный, много слушал радио и однажды узнал из программы новостей, что на киностудии «Баррандов» готовится экранизация небольшого рассказа Йозефа Шкворецкого. Это имя насторожило его, Новотный вспомнил о «Трусах» и взбеленился. Он решил, что кто-то осмеливается противоречить его распоряжениям и собирается снимать фильм по запрещенному произведению. Немедленно был отдан приказ о прекращении работ по нашему проекту.

Мой «источник информации» уверял, что Новотный просто перепутал два разных произведения Шкворецкого, и я решил сделать все возможное, чтобы положить конец этому недоразумению. В отличие от первого романа наш рассказ был официально напечатан, и никаких «идеологических» возражений против него не выдвигалось, что давало мне хорошие аргументы. Мне удалось пробиться через несколько кабинетов к чиновнику отдела культуры компартии. Этот мрачный товарищ считался очень влиятельной фигурой, но меня поразило, что он был относительно здравомыслящим коммунистом. Он выслушал меня с определенной симпатией, а потом окончательно похоронил мой проект, сделав при этом замечание, которое одно может сказать о природе нашего бесклассового общества больше, чем многие книжные тома:

— Товарищ Форман, позвольте дать вам маленький дружеский совет. Забудьте обо всем этом деле и продолжайте работать. Может быть, все ваши выводы совершенно верны, вы очень убедительны. Но поверьте, даже если вы правы на все сто процентов, никто никогда не пойдет и не скажет товарищу президенту, что он не прав.

Второе «я»

Каждый человек накапливает за свою жизнь какие-то случайные наблюдения и незначительные выводы, не зная, сможет ли он когда-нибудь ими воспользоваться. Большинство из них так и остаются невостребованными, но сплошь и рядом бывает так, что вы можете лучше разобраться в новой ситуации, вспомнив о чем-то, что запало вам в голову много лет назад. В конце пятидесятых годов, в клинике «Катержинки», в которой было большое психиатрическое отделение, я открыл для себя всю банальность сумасшествия. Я не обращался к этим впечатлениям до 1975 года, когда снимал в Сейлеме, штат Орегон, «Кто-то пролетел над гнездом кукушки».

Я всегда был ипохондриком, потому что, оглядываясь сейчас на свою жизнь, я вижу в ней только череду потрясающих удач и жду, когда настанет время расплачиваться за них. Если я узнаю из выпуска новостей о новом заболевании или эпидемии, я всегда думаю: «Ага! Этим и кончится!» Сразу же после этого я должен обзавестись учебником с описанием симптомов этой болезни.

В конце пятидесятых годов самым модным нездоровьем в Чехословакии было нервное истощение, потому что чувствительные люди, у которых были нелады с госбезопасностью, пользовались этим диагнозом, чтобы избежать преследований. Нервное истощение снимало с вас ответственность за ваши поступки. В то время все в моей жизни шло не так. Я разрушил собственный брак, меня выгнали с работы, я не мог снимать кино. Впервые в жизни я чувствовал себя проигравшим, и мое нервное

состояние заставило меня искать помощи в «Катержинках». У меня были знакомые в этой клинике, поэтому в течение месяца я приходил туда раз в неделю и мне вводили в вену какое-то очень успокаивающее снадобье. Может быть, это был просто валиум, но я чувствовал себя отлично.

В «Катержинках» не было отдельных палат, поэтому я приходил, переодевался в больничный халат и ложился на одну из сорока коек, впихнутых в одну комнату. Медсестра втыкала мне в руку иглу, по прозрачным трубочкам в меня текло лекарство, а я лежал и наблюдал за больными.

Это наблюдение за психиатрическим отделением быстро изменило мое театральное представление о душевнобольных, которое я составил по фильмам. Я думал, что сумасшедшие совершают разные странные поступки, но на самом деле они старались быть совершенно нормальными. Просто у них это почему-то не получалось. Банальность повседневной жизни распространяется и на сумасшествие. Однажды я лежал, прикованный к прибору для внутривенных инъекций в глубине палаты, когда с одной из соседних коек поднялся молодой человек. Это был крепкого сложения парень лет двадцати пяти, с располагающей улыбкой. Он был одет в клетчатый банный халат поверх полосатой пижамы, но при этом его грязноватые волосы были зачесаны назад с определенным шиком.

— Я слышал, ты работаешь в кино,— сказал он.

— Да, раньше работал.

— Я просто хочу объяснить тебе, что я оказался здесь из-за этого проклятого кино.

— Н-ну, я понимаю.

— Черт побери! Да у меня жена актриса, и она меня так любит, что ей только того и надо, что быть все время со мной. Так они меня сюда заперли, чтобы снимать ее в новой картине, потому что они все хотят с ней спать, и я не могу выйти из этого бардака, чтоб его! А ты им скажи, что я все равно отсюда выберусь и что я все знаю про то, что они с ней делают! Ты скажи этим сукиным детям, что я из этого клоповника выйду, а когда выйду, я их найду! Я люблю мою жену! Ты ее знаешь?

Он говорил это так связно, что я почти поверил во всю эту историю и пожалел его.

— А как ее зовут? — спросил я.

— Яна Брейхова!

Этого я уж никак не ожидал, поэтому я замер и уставился на него.

— Ах, так ты ее знаешь! — завопил парень.— Знаешь, черт тебя дери?

— Кто же не знает Яну Брейхову,— согласился я.

— Точно! Так ты скажи своим дружкам! Ты всем этим киношникам скажи! — заорал он, потом стукнул кулаком по спинке моей кровати с такой силой, что она подпрыгнула, и ушел, грозно поглядывая по сторонам. Я очень быстро излечился от своей хвори.

ЧАСТЬ 5

Чешские фильмы

Ретроспективный манифест

Оглядываясь на мои первые фильмы, я могу сказать, что все они посвящены попытке ясного осознания жизни. Тогда я не понимал этого, но, вероятно, именно такова была моя подсознательная реакция на радоковскую стилизованность, театральность и изысканность. В искусстве *Радока* блистательно использовались слово, музыка, рисунок, балет, последние достижения техники. Он как будто брал зрителя в путешествие на Луну: от

впечатлений захватывало дух, они не были похожи ни на что из ранее испытанного, но для участия в этом путешествии нужно было основательно экипироваться. После путешествий с Радоком мне хотелось просто прогуляться вокруг дома, посмотреть на окружающую меня жизнь, увидеть, что же в ней происходит.

Еще в Киношколе я заметил, что из всех старых фильмов мое внимание привлекают только комедии и документальные ленты. Есть люди, историки по складу ума, которые могут высидеть все серьезные драмы немого кино, кажущиеся теперь смешными и нелепыми, но для меня гораздо больший интерес представляют простые документальные съемки городских улиц, женщины, кормящей ребенка, мужчины, прочищающего в 1899 году свою трубку, и я готов смотреть их часами.

Еще тогда я решил, что если я когда-нибудь сам буду снимать фильмы, я постараюсь сделать их как можно более реалистичными. Я хотел, чтобы мои персонажи говорили, смотрели и действовали точно так же, как обычные окружающие меня люди. Забавно, но именно это стремление и отвратило меня от чистой документалистики. Присутствие камеры в большинстве случаев искажает ситуацию. Люди становятся скованными, напускают на себя важный вид, надевают маску, выпендриваются или стесняются, и становится невозможно показать повседневную жизнь, просто фиксируя ее. Эту жизнь нужно воссоздавать.

Впрочем, в чисто документальных лентах мне недостает еще одной детали, а именно сюжета. Мне кажется, что непрерывный поток нашей жизни состоит из множества сюжетов. Эти сюжеты могут быть сами по себе незначительными, могут внезапно прерываться или развиваться по законам совершенно непонятной нам логики, но в фильмах, которые я люблю и хочу делать, без них обойтись нельзя.

Прах

Это произошло, когда я уже жил один на улице Вшердова — я пришел домой поздно и нашел подсунутую под дверь телеграмму: «Приезжай в Часлав. Похороны завтра». Ни слова о том, кто умер, ни подписи.

Сперва я хотел сразу броситься в машину и ехать в Часлав, но сообразил, что уже час ночи. Я лег, но глаз так и не сомкнул.

Когда я выехал в Часлав, солнце только всходило. Телеграмма могла прийти из нескольких домов, поэтому я не сразу решил, куда ехать. Наконец я направился в дом Клаусов — родителей жены брата Павла, просто потому, что они были самыми старшими моими родственниками в городе. Я позвонил. Дверь сразу же открыли, потому что в эту ночь семья тоже не спала. Однако я пришел не в тот дом. Мне и в голову не могло прийти, что смерть настигла нашего старшего брата Благослава.

Благославу было в то время немногим больше сорока, он был еще молод. Его жена Боженка была моложе его, у них было двое маленьких детей. И вот теперь его должны доставить в гробу из Словакии, и поезд уже в пути. Он должен прибыть в два часа дня, а в нем еще четыре гроба.

Благослав унаследовал любовь отца к путешествиям. В детстве он был бойскаутом, а когда после революции коммунисты распустили бойскаутскую организацию, он создал клуб альпинистов в средней школе, где преподавал. Ученики с восторгом вступали в этот клуб, и на протяжении многих лет сотни ребят путешествовали с братом по всей Чехословакии.

В мае 1962 года Благослав повел свою последнюю группу в самые высокие горы страны. Острые, заснеженные вершины Татр достигают высоты 8 737 футов и прекрасно подходят для сложных и потому заманчивых восхождений. Благослав взял с собой около двадцати ребят. Им было по четырнадцать-пятнадцать лет, и они провели в горах несколько прекрасных дней. Им приходилось носить очки, защищаясь от яркого солнца, и их загорелые лица стали похожи на мордочки енотов.

Татры прекрасны в мае, когда ковры горных цветов покрывают их

склоны. Как-то утром группа Благослава вышла в долгий поход по высокому перевалу. Солнце сияло, и до полудня на небе не было ни облачка. Но вскоре после двенадцати с невероятной скоростью стали сгущаться тучи, настолько плотные и темные, что Благослав решил вернуться вниз, в долину.

Дети спускались с горы, когда повалил снег. Вскоре начался настоящий буран. Из-за ураганного ветра и снегопада видимость упала до нескольких шагов. Через полчаса вся земля покрылась толстым слоем снега. Тропа петляла между ущельями и отвесными скалами, приходилось идти по каменистым уступам, на которые опасно было ставить ногу, и при этом группа шла через сплошную белую стену. Когда они добрались до каких-то сосен с подветренной стороны горы, Благослав велел своим подопечным спрятаться за ними. Сам он с четырьмя самыми сильными мальчиками отправился за помощью.

Он думал, что идти придется недалеко; по его подсчетам, их гостиница была всего в нескольких сотнях ярдов. Так оно и было. Им оставалось пройти триста ярдов до убежища.

Ребята, оставшиеся под деревьями, сбились в кучу, чтобы сохранить тепло, и ждали. Вскоре после того как Благослав оставил их, он поскользнулся, пробираясь в слепящем снегу по исхлестанной ветром горе, и полетел вниз по склону. Во время падения он сильно разбился и потерял сознание. Его так и не удалось привести в чувство, и он умер от обморожения. Тела четырех ребят, ушедших вместе с братом, были найдены позже, недалеко от него.

Снежная буря улеглась так же внезапно, как и началась. Группа, спрятавшаяся под деревьями, решила не дожидаться помощи и вернуться самостоятельно. Им пришлось пробивать себе дорогу через глубокие сугробы, но через двадцать минут они уже дошли до гостиницы. Снег растаял через несколько дней. Метеорологи не предсказывали в тот день ничего страшного. Никто из местных жителей не помнил, чтобы такой снегопад обрушивался на горы в это время года.

Моя невестка была убита горем, но она вела себя мужественно ради детей. Личики малышей были грустными, но я не думаю, чтобы они могли до конца осознать весь ужас гибели отца. Я вообще не думаю, что дети способны понимать такое.

Когда пришло время встречать поезд из Словакии, мы пошли на станцию. В одном поезде возвращались загорелые уцелевшие туристы и гробы. На перроне потрясенные родители и близкие стояли рядом с теми, кто с облегчением встречал детей, не чая увидеть их наконец собственными глазами.

Семьи решили, что все пять погибших будут кремированы вместе, но в Чаславе не было крематория. Гробы вынесут из поезда, откроют, чтобы осиротевшие родственники могли сказать последнее «прости» своим любимым, потом снова закроют и погрузят в другой поезд, в котором их перевезут в другой город.

Поезд опаздывал. Я бродил вокруг маленького вокзала, по главному перрону, входил и выходил из зала ожидания. Я не поднялся на пешеходный мост. На этот раз я проводил время на вокзале не так, как в те дни, когда мы с мамой ждали возвращения отца из гестаповской тюрьмы. Я помню, как ждал, чтобы на горизонте появился крошечный поезд, но ни один из этих поездов не привез домой папу, а теперь память все возвращала меня в то время, и Благослав, который хотел заменить мне отца, тоже уехал на поезде, и никогда поезд не привезет его обратно. Все члены моей семьи умирали ужасной смертью, и все так рано. Теперь нас осталось только двое, мой брат Павел и я. Я чувствовал, что стрелка круглых вокзальных часов, свисавших с крыши в конце перрона, та самая стрелка, за движением которой я, тогда еще второклассник, следил с такими разными чувствами, с каждым толчком приближает и конец моей жизни.

Раньше меня так близко не затрагивала неизбежность конца жизни. Я всегда старался не думать об этом. Я научился абстрагироваться от

смерти в ее физическом смысле еще мальчиком, после столь необычной потери родителей. Я не видел их бездыханных тел и привык считать, что они просто переселились куда-то за горизонт. Мне сообщили о том, что они умерли, но это событие произошло так далеко от меня, что казалось, они где-то каким-то образом выжили, и я просто не могу увидеть их. Но тогда я был ребенком и мог заставить себя поверить во что угодно. Сейчас это было уже невозможно.

Поезд приехал в Часлав только в четыре или в пять часов вечера, так что все пришлось перенести на более позднее время. Наконец гробы вскрыли, и родственникам предложили проститься. Я хотел было подойти вместе с ними, но был так потрясен ужасом всего случившегося, что ноги, в буквальном смысле этого слова, не слушались меня. Я не хотел видеть Благослава мертвым, я понимал, что этот образ вытеснит воспоминания о нем живом.

До сих пор я не могу смотреть на мертвое тело человека, которого любил или с которым был близок. Единственный способ, благодаря которому я могу смириться с их уходом, с тем, что их никогда уже не будет возле меня, что они навсегда покинули этот мир, что они превратились в пепел и дым или в прах и кости и, может быть, в какие-то призрачные ночные сновидения и отдаленные воспоминания в часы бодрствования,— воспоминания, которые все слабеют и слабеют,— единственный способ справиться со всем этим заключается в том, что я не позволяю себе оставлять в памяти отпечаток их безжизненных лиц.

Когда я начал работу над «Амадеем», меня потрясло письмо, которое Моцарт написал своему отцу из Парижа, где жил в то время с матерью. Письмо было длинным и полным описаний светской жизни. Моцарт лишь вкратце упоминал о том, что мать заболела. Это была беззаботная приписка, как бы постскриптум, и, казалось бы, в ней не содержалось ничего особенного, если не посмотреть на дату письма: Моцарт написал его через три дня после смерти матери.

«Прослушивание»

Кончались пятидесятые годы, приближалось новое десятилетие; мне уже под тридцать, а я все еще не ближе к исполнению моей заветной мечты — снимать фильмы, чем после окончания Киношколы. Правда, я крутился в мире кинобизнеса и понял, что еще не овладел даже азами столь желанной профессии, в чем была моя крупная ошибка.

Постановка фильмов — это социальное искусство, а режиссер рассказывает свои истории и создает свои образы с помощью нескольких посредников, поэтому отношения между ним и его сценаристами, редакторами, композиторами и другими сотрудниками имеют огромное значение. Все режиссеры, а в особенности молодые, должны узаконить свое право верховной власти в съемочной группе, но при этом должны создать в ней атмосферу, которая не мешала бы им пользоваться самыми блестящими идеями членов группы.

Существует много способов завоевания режиссерского кресла. Жана Ренуара члены его группы обожали, Радока — уважали, кого-то еще — боялись. Я считал, что лучший способ узаконить свое лидерство состоит в том, чтобы точно знать свои намерения и не требовать от людей невозможного. Но, чтобы знать пределы возможностей каждого члена группы, нужно самому разбираться в том, что эти люди делают.

Я уже писал сценарии и помогал в постановке эпизодов и съемки, но я ни разу не держал в руках камеру, никогда не сравнивал два дубля в монтажной, никогда не говорил с композиторами. Я решил, что мне следует восполнить эти пробелы в моем кинематографическом образовании и что я должен сделать это самостоятельно.

Я потратил все свои сбережения на покупку громоздкой восточно-

германской камеры, благо такие камеры как раз появились в продаже в Чехословакии. Она работала очень шумно, но в ней была отличная цейсовская оптика. Оказалось, что я выкинул 14 000 крон на камеру только для того, чтобы узнать, что нигде в стране нельзя купить пленку. Проблема такого рода типична для социалистической экономики, поэтому нужно было как-то выкручиваться и что-то делать. Через какое-то время мне удалось раздобыть несколько сот метров пленки благодаря одному технику с телевидения — он просто украл ее на работе.

Теперь мне предстояло научиться пользоваться новым предметом моей гордости. Иван знал одного славного парня, который работал оператором и помощником режиссера на «Баррандове», и в один прекрасный день он пришел ко мне вместе с курчавой динамо-машиной по имени Мирек Ондржичек. Мирек схватил мою камеру, и она сразу же словно приросла к нему. Он просто не мог с ней расстаться.

— Ну ладно, Мирек, теперь дай *мне* попробовать, а? — попросил я, когда мы уже долго развлекались с камерой на улице.

— Ладно, ладно! Минуточку! Только дай я закончу это снимать! Это потрясно!

— Ты уже все? Можно теперь мне?

— Да, да. Только подожди. Еще секундочку.

— Мирек?

— А, черт!

— В чем дело?

— Пленка кончилась.

Мне с трудом удалось взять в руки камеру. Ондржичек был неважным учителем, но это не имело значения, потому что в нем я нашел себе оператора на всю жизнь. Он снимал все мои фильмы, за исключением «Черного Петра» и «Кто-то пролетел над гнездом кукушки», и то в силу непреодолимых обстоятельств. Среди других его работ можно назвать «Если...» и «О, счастливчик!» Линдсея Андерсона и многие известные голливудские картины, например, «F/X», «Силквуд» и «Их лига».

Дурачась с нашей новой немецкой игрушкой, Мирек, Иван и я стали снимать что-то вроде немого документального фильма о популярном кабаре, которое в это время стало самым модным местом в Праге. Оно называлось Театр «Семафор», и я много лет дружил с его двумя создателями, Иржи Сухим и Иржи Шлитрлитром. Они согласились впустить нас в свой театр, мы просто бродили по всему зданию и снимали повседневную жизнь в нем.

Самым захватывающим из всего увиденного мной в «Семафоре» было открытое прослушивание певиц. Я никогда не думал, что микрофон обладает такой властью над девушками. Они подходили к нему так, словно это была волшебная палочка, которая могла подарить им красоту и дивный голос. Этот кусок толстого провода превращал домашних девочек в бесстыжих вампов, выжимал немыслимые звуки из связок безголосых артисток, позволял самым застенчивым бесстрашно выдерживать ужас выступления перед публикой. Порой становилось невыносимо видеть происходившее во время прослушивания. Молодые женщины готовы были обнажить свою сокровенную сущность, и при этом иногда вылезали наружу такое самолюбование и такая извращенность, что хотелось отвернуться и не видеть ничего вообще.

Я решил снять фильм об открытом прослушивании, во время которого я не отворачивался. Я собирался смотреть на все происходящее и хотел, чтобы зрители смотрели на это вместе со мной. Мой документальный фильм должен был дать неприукрашенное представление об этом жестоком испытании и помочь понять, для чего оно нужно.

Я обратился за помощью к Шебору, и ему удалось добиться на студии «Баррандов» ничтожно малого финансирования для документальной ленты «Прослушивание». Нам выделили немного пленки, одного осветителя, автобус с оборудованием, а потом и редактора. Мы пользовались моей новой камерой и записывали звук на старенький «Грюндиг», который я привез из

Брюсселя. «Прослушивание» стало самым любительским фильмом из всех, когда-либо снятых на «Баррандове».

Мы объявили о проведении фиктивного прослушивания певиц в Театре «Семафор», а потом сняли это прослушивание. В основном это была прямая документальная съемка, хотя я и придумал небольшой сюжет. Молодая продавщица, которая хочет сделать карьеру эстрадной певицы, просит директора отпустить ее на прослушивание, он бесповоротно отказывает, она все-таки идет и производит сенсацию. Другая девушка смотрит на выступление продавщицы, начинает стесняться и убегает с прослушивания, хотя раньше она уже выступала с рок-группой и вполне могла рассчитывать на успех.

Роль рок-певицы исполняла Вера Кржесадлова, молодая женщина, с которой я познакомился на первом большом рок-концерте в Праге. Это было в 1961 году, когда хрущевская политическая оттепель стала медленно распространяться с СССР на Чехословакию. Впервые было разрешено провести большой рок-концерт в «Люцерне», огромном концертном зале в центре города. Власти выставили только одно условие: никаких песен на английском, языке империалистов.

Я пришел на концерт, и меня поразило, как много талантливых людей живет в Праге. Неизвестно откуда взявшиеся группы и солисты заводили битком набитый зал. Женская группа вышла на сцену, объявила, что будет исполнена песня, не поддающаяся переводу на чешский, и весьма заразительно спела свой вариант «Локо-Моушн». Я не мог оторвать глаз от высокой, пухлогубой, темноволосой красотки, главной в этом трио. Я выследил ее после концерта, потом позвонил и спросил, не согласится ли она попробовать сыграть в моем фильме, но она сказала, что сначала это нужно обсудить.

Мы пошли в кафе. Она выглядела очень привлекательно, но эту восемнадцатилетнюю девушку трудно было чем-то удивить. Она довольно прохладно отнеслась к моему предложению, и стало ясно, что пришла она поторговаться. Я уговаривал и уговаривал, и наконец она сказала «да», она согласилась, но при условии, что мы задействуем в фильме всю группу. Без проблем, сказал я.

Вера снялась в фильме и благодаря фальшивому прослушиванию получила настоящую работу в «Семафоре», где пела и выступала до совсем недавнего времени. Кроме этого, она постепенно стала относиться ко мне гораздо теплее, стала моей подружкой, а потом и переехала ко мне в бывший министерский кабинет на улице Вшердова.

Не знаю почему, но съемки «Прослушивания» стали любимой работой для всех, кто принимал в них участие. Штатные сотрудники «Баррандова» бесплатно работали в свободное время, чтобы помочь нам не выйти из бюджета. Мила Хайек, редактор, был так поглощен работой над нашим материалом, что зарылся в рулоны пленки и работал над фильмом день и ночь, буквально падая с ног в монтажной. На него была возложена практически невыполнимая задача, но он справился с ней отлично. Камеру и магнитофон, которыми мы пользовались на съемках, было невозможно синхронизировать. У нас даже не было хлопушки, и ему приходилось работать с кусками ненумерованной кино- и магнитной пленки. Непонятно как, но Хайек сумел совместить звук и изображение, но потом оказалось, что кинопленка растянулась, и нам пришлось вырезать какие-то кадры в разных местах, чтобы все опять совпало, и из-за этого окончательная копия получилась какой-то скачущей. Тем не менее Мила в одиночку спас всю затею.

Наконец была готова черновая копия. Мы пригласили Шебора и Бора на просмотр, и они сказали, что ничего подобного в чешском кинематографе еще не было, но что с этим делать, они не знают.

Наш фильм не подходил ни под одно определение. «Прослушивание» было слишком коротким для художественного фильма и слишком длинным — для короткометражного. Единственным выходом было урезать его с 50 до 20 минут.

— Но это значит, что мы уничтожим фильм! — возразил я.

Угроза уничтожения отлично помогает собраться с мыслями, так что мне в голову быстро пришла новая идея. А что, если мы доснимем еще кусочек о молодежи и о той музыке, которая нравится коммунистам, о духовых оркестрах?

Я сочинил простой сюжет о духовом оркестре и мотогонках и назвал его «Если бы не эти оркестры». Два молодых трубача из разных оркестров, руководимых лишенными чувства юмора дирижерами, просят, чтобы их отпустили с репетиции предстоящего выступления на конкурсе духовых оркестров. Им хочется посмотреть мотогонки. Их не отпускают, но они все-таки сбегают на соревнования. Обоих увольняют из оркестров, но потом каждый из них поступает на место другого, потому что в обоих оркестрах теперь нужны трубачи. В результате они ничего не потеряли и сумели победить систему.

Шебор представил этот дополнительный фильм на «Баррандове» как двухчастевку, потому что к этому времени меня наконец взяли на студию постановщиком художественных фильмов. Первый полнометражный фильм мне предстояло начать в Колине, поэтому мы предложили снять там и «Оркестры». Я должен был снимать их по выходным с той же группой. Благодаря такому совмещению бюджет «Оркестров» оказался так мал, что «Баррандов» дал согласие.

Я с радостью воспользовался появившимся официально дополнительным временем, но, честно говоря, работал над фильмом довольно халтурно. Я просто не мог отдать ему столько же сил, сколько другим своим картинам.

В 1963 году оба полудокументальных фильма были выпущены на экран под названием «Прослушивание». Это была уже вторая моя работа, вышедшая в том году: несколькими месяцами раньше в прокате появился мой первый полнометражный фильм.

«Черный Петр»

История «Черного Петра» началась с тоненькой рукописи, которую кто-то мне принес. Она принадлежала скульптору Ярославу Папушеку, и он не собирался ее публиковать. Действие рассказа происходило в бакалейной лавке вскоре после войны, так что мир, описанный Папушеком, был мне отлично знаком, и я видел, что описан он хорошо. Мне понравились и сюжет, и персонажи. В общем, у меня создалось впечатление, что в этой новелле могла быть описана и моя жизнь.

Я связался с Папушеком, чтобы узнать, не заинтересует ли его перспектива совместного создания сценария. Мы сразу же договорились, и сценарий был готов очень скоро, причем мы перенесли действие в современный универмаг, то есть в начало шестидесятых годов. Мы следили за судьбой молодого человека, которого приводит туда на работу старый бакалейщик. Молодому человеку приходится главным образом следить за магазинными воришками. Его учат быть сознательным гражданином, то есть доносчиком, а он не оправдывает надежд. Ему больше хочется думать о девчонках и проводить время с приятелями. Когда наконец он видит, как старушка что-то украла в магазине, он не находит в себе сил задержать ее. Он идет за ней на улицу и потом отпускает, чем окончательно разочаровывает своего начальника и отца.

Когда у нас с Папушеком был готов сценарий, Шебор начал выяснять возможность недорогого производства на «Баррандове». Может быть, ему не удалось бы получить «добро» от студии, если бы не вмешательство Войтеха Ясного, молодого человека, обладавшего непонятным влиянием; он учился снимать фильмы в Москве и в это время как раз начинал работать самостоятельно.

Мне легко удалось найти молодых актеров для фильма. Я уже давно хотел работать с Владимиром Пухольтом. Мы встретились впервые на съемках «Дедушки-автомобиля». Он был тогда очень молод, но произвел

на меня неизгладимое впечатление на пробах, и я с тех пор помнил о нем. Теперь он был уже староват для главной роли в «Черном Петре», но я взял его на роль приятеля героя, каменщика. Я снял три фильма с Пухольтом и считаю его одним из самых талантливых актеров, с которыми я когда-либо работал.

Долго не удавалось найти исполнителя роли отца героя. Иван Пассер работал над фильмом вместе со мной и Папушеком, и однажды вечером он должен был просматривать пробы дирижера для «Если бы не эти оркестры». Каким-то образом он перепутал просмотровые кабины и увидел не ту пленку. Вернулся он в большом возбуждении.

— Тебе над посмотреть этого типа, Милош. Это просто вулкан человечности.

Иван был прав. Я взял шестидесятилетнего дирижера в мой документальный фильм уже на следующий вечер. Ян Востржил согласился на эту роль, но только потому, что он жил духовой музыкой и готов был сделать для нее все. Я спросил Востржила, не возьмется ли он и за роль отца в «Черном Петре», но он отказался наотрез. В этом фильме не было духового оркестра, а выставлять себя напоказ он не хотел. У него и без этого хватало забот в жизни. Я продолжал настаивать. Наконец нам удалось заключить соглашение. Он согласился пройти пробы на роль отца, а я, в случае, если мы возьмем его, придумаю, как включить в сценарий духовой оркестр.

Вначале мне показалось, что Востржил немного стар для роли отца. Он вполне мог быть дедом Ладислава Якима, игравшего главную роль. Но когда оба актера стали пробоваться вместе, эта разница в возрасте помогла более остро обозначить возникающий между ними конфликт, и я понял, что логическое несоответствие часто дает возможность лучше показать драматическую правду. В конце концов мы воткнули в сценарий духовой оркестр.

Жену Востржила в «Черном Петре» играла пани Матушкова, которую мы нашли, подбирая квартиру для съемок. Мы пришли посмотреть, подойдет ли ее дом для жилища нашего ученика продавца. Женщина крайне нуждалась в деньгах и не хотела рисковать, поэтому она напекла целый поднос *бухт*, жирных пирожков из сладкого теста с творогом или сливовым джемом, и закармливала нас ими. Дом нам подходил, *бухты* были потрясающими. А когда я увидел эту возбужденную, толстую, седовласую матрону, очаровывавшую нас своим кулинарным искусством, меня как громом поразило, и я спросил ее:

— Пани Матушкова, а вы не хотели бы сыграть в нашем фильме роль матери?

— О Господи! Вы что, думаете, я кинозвезда? — Эта мысль рассмешила ее.— Я этого не умею!

— Да умеете! Вы ведь умеете печь *бухты*?

— Ну печь-то я умею...

— А больше от вас ничего и не потребуется.

И мы пожали друг другу руки.

Спустя несколько недель настало время снимать ее сцену. Предполагалось, что она должна вмешаться в резкий спор между учеником продавца и его отцом. Когда утром группа приехала в дом пани Матушковой, повсюду стояли *бухты*. Бедная женщина пекла всю ночь. На всех подоконниках стояли блюда с пирожками, духовки были накалены, в кухне на полу стояла бадья с тестом. Все утро, пока мы устанавливали оборудование вокруг ее утвари, пани Матушкова впихивала в нас *бухты*. Они были очень вкусными, но кроме этого, они были жирными и сытными, так что скоро у пани Матушковой начался нервный стресс: каждую минуту кто-нибудь отказывался от *бухт*, и она решила, что ее карьера актрисы не состоится. Едва ли она вообще заметила, что эта карьера уже началась.

— Пани Матушкова! Можете вы просто постоять здесь и посмотреть, как они скандалят? — говорил я и ставил ее на нужное место.— Прекрасно! Теперь я хочу, чтобы вы им сказали, что вы думаете по поводу того, что

сказал мальчик. Ведь вам не нравится, что он говорит, правда? Это очень нагло, так? Прекрасно, начали.

Пани Матушкова делала глубокий вдох и высказывала обоим актерам все, что она думала. Она была совершенно естественной, свежей и непредсказуемой — ее исполнение в фильме было не хуже, чем ее *бухты*.

Именно так я всегда работал с непрофессиональными актерами, я никогда не показывал им сценарий. Я помнил его дословно, поэтому я просто начинал проигрывать их сцены, объясняя, чего хочу от них добиться. Я должен был убедиться в том, что они понимают, о чем пойдет речь в эпизоде и что они должны изображать. После этого мы сразу переходили к съемке эпизода. Непрофессиональные актеры обычно запоминали те несколько фраз, которые я говорил, а все остальное додумывали и доделывали сами. Когда все шло хорошо, исполнители оставались самими собой и слова, которые приходили им в голову, оказывались абсолютно к месту.

Однако для того чтобы работать с непрофессиональными актерами, нужен хорошо разработанный сценарий. В отличие от настоящих актеров, которые всегда могут спрятать недоделки, они не могут сыграть фальшивую сцену. Непрофессионалы просто не могут сделать того, что кажется им неестественным. Кроме того, они могут выдержать ограниченное число повторов. После трех или четырех дублей они начинают механически повторять то, что делали раньше, и вся прелесть настоящей жизни из их исполнения улетучивается. При монтаже «Черного Петра» мы часто брали именно первые дубли.

Опытные актеры не обращают внимания на людей на съемочной площадке и волнуются только перед камерой, а непрофессионалы обычно не обращают внимания на камеру, но их пугает толпа, поэтому я научился экономить время, оставляя на площадке только знакомых им людей. Я понял, что с помощью этой уловки с непрофессионалами можно работать быстрее, чем с настоящими актерами.

Мы сняли «Черного Петра» и «Если бы не эти оркестры» за семь недель, потратив на это примерно 70 000 долларов — Папушек, Иван и я жили в одном гостиничном номере, и единственным удовольствием, которое мы позволили себе за это время, были *бухты* пани Матушковой.

Я настолько не знал кухни кинопроизводства, что для меня не существовало ничего невозможного, хотя во время съемок я испытал несколько приступов панического ужаса. Я смотрел, как пан Востржил, или пани Матушкова, или молодые ребята делают очередной дубль, и все, что я видел, казалось мне таким банальным, что я пугался. Господи, думал я, это так скучно! Кому захочется это смотреть? Ведь тут ничего нет, просто скучающие ребята пытаются развеселиться, просто собачатся родители, просто начальники пилят своих подчиненных. Неужели люди будут платить, чтобы это увидеть? Для этого достаточно просто посмотреть вокруг.

Сцены казались такими примитивными, настолько лишенными воображения и остроумия, такими жутко обыденными, что мне приходилось сдерживаться, чтобы не «оживлять» их какими-нибудь шуточками, розыгрышами или скрытым драматизмом. Я все время повторял себе, что так и должно быть: именно так происходит в реальной жизни, просто этого никогда не показывали в кино. А окончательный эффект будет получен от всего фильма в целом и от контекста. Нужно собрать воедино все самое «реальное», то есть самое банальное в жизни, чтобы получилась настоящая сатира на эту самую жизнь.

Самый трудный эпизод в «Черном Петре» пришелся на конец съемок, и это стало кошмаром для всей группы. Нам нужно было снять длинный эпизод на танцах, но у нас не хватало денег, чтобы пригласить массовку. Единственный выход — арендовать танцзал в Колине, объявить бесплатный вечер танцев в субботу и снять людей, которые туда придут. Нам нужно было отснять семиминутный кусок, и у нас было на это время с восьми вечера до полуночи. Второго шанса не будет. Те же самые люди во второй раз не придут. На съемках этого эпизода все члены группы должны были работать с точностью швейцарских часов, и я больше чем когда-либо рассчитывал на помощь Ивана.

В четверг утром Иван отправился на разведку. Он хотел найти какие-нибудь типажи, какие-то интересные лица, чтобы пригласить этих людей на наш танцевальный вечер и не зависеть целиком от случая. Его не было весь день. К вечеру он тоже не пришел, и я лег спать в бешенстве. Утром проснулся — кровать Ивана была пуста. Никакой записки для меня у администратора. Я проклял его и занялся всей подготовкой вдвоем с Папушеком. Мы заранее отменили съемки в эту пятницу, чтобы иметь возможность порепетировать с актерами, установить свет, расписать всю съемку по кадрам, все наладить.

Весь день я ждал, что Иван вот-вот появится, но его не было. В ту ночь я проспал мертвым сном измученного человека всего несколько часов, а когда проснулся — кровать Ивана все еще пустовала. Больше я не сомкнул глаз. Я придумывал, что ему скажу. Я собирался высказать ему все, что думал о его исчезновении в такое время, о его предательстве в тот момент, когда я так нуждался в нем. Он должен был когда-то появиться, и я надеялся, что он будет ждать нас в зале, но и там его не было.

За все годы знакомства с Иваном, а к тому времени это составляло примерно половину нашей жизни, я не помнил случая, когда на него удалось бы повлиять угрозами. На него ничто не действовало. Он никогда никуда не приходил вовремя, и вся его жизнь строилась по ему одному ведомым законам. Это бесило меня, но в душе я этим восхищался. А теперь дело обстояло иначе. Мой первый фильм, вся моя карьера, даже вся моя жизнь зависели от этого случайного, дурацкого танцевального вечера и десяти страниц сценария, которые мы должны были отснять сегодня. Я решил, что во имя спасения фильма буду держать себя в руках, когда Иван появится. Я просто схвачу его и заставлю что-нибудь делать.

Я плохо помню, как прошел этот субботний вечер. Мы хватались то за одно, то за другое, но каким-то образом мы все успели. Наступила ночь. Иван так и не пришел. Больше ничто не мешало мне убить его, но я слишком устал, чтобы думать о нем.

Мы с Папушеком добрались до гостиницы в два часа ночи. Я отпер дверь номера и увидел Ивана, сидевшего за столом. Кровь ударила мне в голову, но, прежде чем я взорвался от ярости, Иван посмотрел на меня со своей милой, невинной улыбкой.

— Милош! Как же ты мог так бросить меня?

Я рухнул на кровать и зашелся от смеха. По сей день я так и не знаю, где Иван был и что он делал в эти три самых длинных дня моей жизни.

Режиссер за рулем

Первый показ «Черного Петра» состоялся в маленьком просмотровом зале Пражского киноклуба, куда пришли старые работники «Баррандова», их жены, зубры киноиндустрии, тенденциозные критики и валютчики. Я сел было в зале, но как только фильм начался, удрал. Иван и Папушек бродили вместе со мной по коридорам все девяносто минут показа, самые долгие девяносто минут в моей жизни. Наконец стали выходить зрители. Выглядели они озабоченными, как будто не знали, что и думать о фильме.

Шебор был расстроен.

— Они смеялись в нужных местах, но в конце они просто встали и вышли. Они совсем не реагировали.

Оглядываясь назад, я могу понять реакцию зрителей. У «Черного Петра» на самом деле не было конца. Фильм просто как будто останавливался.

На следующий день Шебор позвонил мне, и голос его звучал уже бодрее:

— Что-то происходит. Все объединения студии попросили о просмотре. Такого раньше не было.

— А они что-нибудь сказали? — спросил я.

— Нет, в общем ничего, но фильм оказывает какое-то странное воздействие.

Отзывы либеральной прессы были прекрасными, и даже «Руде право», ежедневная коммунистическая газета, не заклеймила нас позором, хотя, как мы и ожидали, ее критики оценили фильм не очень высоко.

Затем стало известно, что «Черного Петра» выбрали для кинофестиваля в Локарно. Состав конкурсантов был очень силен, и я не думал, что имею какие-то шансы победить Антониони и Годара, но я был счастлив уже тем, что меня выбрали. Наконец-то появилась возможность одному поехать за границу, без группы, связывающей меня по рукам и ногам, и без сторожевых псов госбезопасности.

Незадолго до этого я купил машину, очень красивую, английский «хиллман», и решил поехать в Локарно на ней. Я ехал туда через Париж, что похоже на путешествие из Нью-Йорка в Монреаль через Чикаго, но мне нужно было узнать, что случилось с Софи Селль.

Сверяясь с картой, разложенной на коленях, я добрался до Парижа, совершенно обалдевший от количества автомобилей на дороге. После сонных улочек Праги картина казалась просто футуристической. Я был еще не совсем в ладах с рулем, когда доехал до первой круговой развязки на окраине Парижа. Я совершенно не представлял себе, кто обладает приоритетом, и въехал во внутренний круг. Так я и ездил вокруг цветочной клумбы в центре перекрестка, пока в меня не врезался желтый «ситроен».

Не могло быть и речи о починке машины. Моей валюты едва хватило на то, чтобы привести в порядок колеса. В общем, в Локарно я приехал с капотом, прикрученным проволокой. Но тут произошло именно то, что могло снова сделать меня счастливым: «Черный Петр» победил все остальные конкурсные фильмы, в том числе фильмы Годара и Антониони. Я испытал великолепное чувство, смесь благодарности и облегчения, потому что теперь все для меня упрощалось. Любая удача на капиталистическом фестивале отзывалась долгим эхом на студии «Баррандов», а лавры Локарно возносили меня на вершину пирамиды. Без всякого сомнения, мне дадут снять новый фильм, и на сей раз это уже не будет двухчастевка.

Руководство «Баррандова», кажется, было потрясено моим успехом не меньше меня, и «Черного Петра» быстро отправили на фестиваль в Нью-Йорк. Я был в восторге. Я мечтал увидеть Америку еще с тех пор, как мои родители повели меня на «Белоснежку и семь гномов», и теперь единственная проблема заключалась в том, как я переживу четырнадцать часов в самолете.

В этом полете я напился. Винтовой самолет трясся, как стиральная машина, в любой момент он мог развалиться на части. На протяжении четырнадцати часов я пил, и потел от ужаса, и все тупел, и ждал, что крылья вот-вот отвалятся и нас поглотят ледяные воды Атлантики, но чудо техники все-таки дотянуло до аэропорта имени Кеннеди, где меня встречали две любезные дамы и огромный фестивальный лимузин. Я тут же ожил.

Когда черный автомобиль плавно, как яхта, вырулил на скоростную дорогу, моя голова уже была совершенно ясной. Я не знал, на что смотреть. Я видел огромные машины с плавниками, и рекламные щиты высотой с дом, и яркие неоновые вывески. Потом неожиданно перед глазами появилась захватывающая дух панорама Нью-Йорка. Она возникла на краю неба, как бы отдельно от земли, она плыла на тонкой желтой подушке смога, панорама небоскребов, таких футуристически-огромных, что самые высокие из них достигали облаков.

Когда лимузин доставил меня в отель «Дрейк», находившийся в 50-х годах как раз возле Парк авеню, я замер на углу улицы, потрясенный еще одним необыкновенным зрелищем. Я смотрел с Парк авеню вниз, на Большой центральный вокзал и на здание «Пан Американ», и обалдевал от невероятных масштабов города, астрономического веса бетона, вонзающегося в низко нависшие облака, потоков сверкающих автомобилей вокруг меня, музыки ярких красок витрин и одежды на людях. Дело было в конце лета, день был жаркий и влажный, и я стоял там, чувствуя, как по спине

стекают струйки пота, и принюхивался к своеобразной нью-йоркской вони, смеси запахов выхлопных газов, и гниющего мусора, и дешевого одеколона, и пота, и денег; эта вонь стала для меня визитной карточкой города, и до сих пор я готов вдыхать ее снова и снова, хотя я уже давно привык к этим потрясающим видам. В тот момент мне казалось, что, если один из желтых автобусов, петлявших по мостовой, не впишется в поворот и собьет меня, я умру счастливым.

Я понимаю, что это были мелодраматические рассуждения маленького чеха в большом американском городе, но в то же время я чувствовал, что наконец-то нашел место, соизмеримое с моими амбициями, и именно с того удушливого вечера где-то глубоко-глубоко в моем сознании затаилась мечта о том, что когда-нибудь, может быть, каким-то образом мне удастся приехать в Нью-Йорк пожить хотя бы недолго, а может быть, и поселиться там навсегда.

Наверное, чары мировой столицы просто выбили меня из колеи, потому что не произошло ничего, что могло бы оправдать такие мечтания. «Черный Петр» получил несколько благоприятных отзывов в прессе, мое имя было включено в бюллетень фестиваля, но звонков из Голливуда не последовало. Мне предстояло еще много работать для того, чтобы попытаться реализовать мои амбиции, а пока что я вернулся в Прагу, к перезвону ее колоколов и к Вере.

Человечки в животе

Мы с Верой никогда не говорили о браке. Я рассказывал ей о своем горьком опыте в этой области, и она уважала мои чувства. Она была молода, беззаботна, богемна, и нам было хорошо вместе.

— Я беременна,— сказала Вера однажды вечером, как бы между прочим.

— Мать честная,— ответил я.— И что теперь?

— Теперь у нас будет ребенок.

Ей и в голову не приходила мысль об аборте. Судя по всему, она все решила и сделала свой выбор. Я не помню, чтобы она хоть раз заговорила о свадьбе. Что же до меня, я просто решил, что ребенок — это ее дело.

Вера начала полнеть и облачилась в платья для беременных. Живот ее был впечатляющим, превосходившим по размеру все допустимые нормы для данного срока, и мы оба этим гордились.

Как-то вечером мне нанес визит отец Веры, пан Кржесадло. Я был дома один, Вера пела в «Семафоре». Старик мне очень нравился. С виду он был здоровый, как борец, но при этом ласков и добр, как девочка.

— Милош, ты не занят? — спросил он.— Если занят, то я зайду в другой раз.

По-моему, старик хотел, чтобы я дал ему повод уйти, и мне стала понятна цель этого визита. Я вполне представлял тот кошмар, который устроила ему дома мать Веры. В те дни для любой средней чешки беременность незамужней дочери означала конец света, так что рано или поздно нам предстояло решать эту проблему.

— Садитесь, пожалуйста,— сказал я.

— Я тебя долго не задержу,— сказал Кржесадло, усаживаясь на стул и переводя дух.— Я просто хотел бы знать, каковы твои намерения относительно Веры, она ведь в интересном положении.

— Я ее люблю, и я на ней женюсь,— ответил я, хотя, по правде сказать, никогда на эту тему не думал и сказал это, в основном, чтобы успокоить старика.

Это сообщение принесло ему такое облегчение и радость, что его лицо засветилось от счастья.

— Милош, я совершенно не собирался на тебя давить, понимаешь, это твое дело. Вера ничего не знает о моем приходе.

— Ну конечно, конечно, не знает.

— Ну ладно, я лучше пойду,— сказал он и поспешил домой, сказать жене, что отныне она может спать спокойно.

К тому времени, как мы поженились, Верина беременность была видна издали. Живот ее все рос и рос. Ее врач сказал, что она родит либо какого-то чудовищного великана, либо двойню. Он не мог дать точного прогноза без рентгеновского обследования, от которого Вера отказалась наотрез.

Роды начались 24 августа 1964 года. В то время отцов не подпускали к родильному отделению даже близко. Их и в клинике с трудом терпели. Согласно чешским традициям, отцы должны были пить с друзьями — «обмывать» ребенка, чтобы он лучше рос,— и мне это было на руку, так как вся эта история с родами очень действовала мне на нервы.

Стелла Зазворкова, великая «старуха» чешского театра, организовала застолье в мою честь, и я сидел у нее на кухне, «обмывая» наше «чудовище» с друзьями, когда из клиники позвонили. У Веры родились два мальчика, Петр и Матей, и все было в порядке. Все в кухне стали произносить напыщенные тосты и сентиментальные речи. По еще одной чешской традиции новоиспеченному отцу подают блюдо огненно-горячей чечевицы, на которую разбивают сырое яйцо. Чечевица символизирует деньги, яйцо — золото, и, если отец осилит всю порцию и не оставит на тарелке ни крошки, семья никогда ни в чем не будет нуждаться.

Когда Стелла поставила передо мной блюдо с дымящейся чечевицей, все присутствующие разразились потоком счастливых комментариев. Стелла взяла яйцо и разбила его над моей тарелкой. И весь базар сразу же прекратился.

В яйце было два желтка.

Открытка из Эквадора

Я рано потерял отца, а потом потерял и брата, который хотел заменить его, а потом, в 1963 или 1964 году, я снова обрел отца.

Когда я еще жил в кабинете на улице Вшердова, я получил письмо, написанное большими буквами, как пишут обычно очень дальнозоркие люди. Оно пришло из Градец-Кралове от женщины, чью подпись я не смог разобрать. Она писала, что была в Освенциме и там познакомилась с моей матерью и полюбила ее. Умирая от тифа, мать просила эту женщину, если та выживет, разыскать меня и рассказать мне кое-что, о чем мама сама рассказать мне не могла, но хотела, чтобы я это знал.

Мой отец, Рудольф Форман, не был моим настоящим отцом. Моим биологическим отцом был другой мужчина.

Я помнил его. Он был архитектором. Он что-то перестраивал в гостинице «Рут» по заказу матери. Когда я был мальчиком, я любил его. Не потому, что он проявлял ко мне какой-то особый интерес, а просто потому, что он был полон жизненных сил. Он развлекал людей. Он был всегда в движении, всегда в хорошем настроении, всегда играл. Перед самой войной он исчез. Он был евреем и сумел вовремя уехать в Южную Америку.

В первый момент я отказался этому верить. Письмо было написано, наверное, какой-нибудь несчастной старухой, которая потеряла рассудок от пережитых ею ужасов. Но потом я подумал, что эта женщина знает слишком много, слишком подробно, и вообще все сходится. Я совсем не похож на моих братьев. Я был зачат в июне, в месяце, который моя мать обычно проводила в «Рут» одна, готовясь к открытию сезона. И откуда эта женщина, которая никогда не бывала в Чаславе, могла знать про архитектора? И почему она молчала двадцать лет, прежде чем передать мне слова матери?

Но если это правда, то мать с того света сообщала мне, что я — незаконнорожденный, наполовину еврей. Моя жизнь превращалась в неправдоподобную мелодраму. Если это правда, знал ли отец, что во мне течет

не его кровь? Догадывался ли он? И почему мать хотела, чтобы я узнал об этом?

Я не думаю, что отец что-то знал. А если и знал, он ни разу не показал этого. Он относился ко мне только как к своей крови и плоти, как к родному сыну. Моим настоящим отцом был Рудольф Форман.

Труднее было понять, чем руководствовалась мать, когда на смертном одре решила открыть мне эту тайну. Может быть, она просто хотела облегчить свою совесть. Может быть, видя, как истребляют миллионы евреев в Освенциме, вдыхая дым от сожженных еврейских младенцев и старух, она чувствовала себя причастной к их судьбе. Может быть, она хотела досадить Гитлеру хотя бы тем, что в моих венах сохранится полгаллона еврейской крови. Может быть, она просто не хотела, чтобы я рос сиротой при живом отце. Я не знаю, о чем она думала, и никогда не смогу этого узнать, но через двадцать лет после своей смерти мама преподнесла мне странный и смутивший меня подарок.

В общем, я был рад, что один из моих родителей оказался жив. У меня сохранились теплые воспоминания об этом архитекторе. Несколько раз он погладил меня по голове, когда-то рассмешил меня, наверное, он принес какое-то счастье моей маме. Он дал мне свои гены. Наверное, он пережил эту войну. Вполне вероятно, что он еще жив.

Узнав, что у меня есть родной человек в этом кочевом племени сверхудачников, которые так бесят многих людей на нашей земле, я стал искать его. Это было нетрудно, дом в Старе-Сплавах, в котором жил Благослав, по-прежнему принадлежал этому архитектору, так что у моей невестки был его адрес. Я не рассказал ей, зачем он мне понадобился, но выяснил, что мой предполагаемый биологический отец, мой третий родитель, жил в Эквадоре. Он был профессором университета, и у него была большая семья, пятеро детей.

Я отправил ему письмо, в котором писал, что мне от него ничего не нужно, что я только хотел бы когда-нибудь с ним увидеться. Я просто хотел знать, правда ли все это. Ответа я не получил. Я послал еще одно письмо. В нем я писал: «Пожалуйста, хотя бы сообщите мне, получили ли Вы мое первое письмо?»

Он прислал мне открытку из городка, расположенного где-то высоко в Андах. Судя по почерку, он был уже очень немолод.

«Я получил Ваше письмо и заверяю Вас в моем уважении»,— было написано большими, неровными буквами.

Спустя годы я выкинул и письмо, и открытку — я больше не хотел заниматься этим. Я и сам не понимаю почему.

«Любовные похождения блондинки»

Из всех моих картин именно «Любовные похождения блондинки» была той, в которой жизнь вдохновляла искусство, а искусство, в свою очередь, вдохновляло жизнь, хотя весь этот процесс занял годы.

В конце пятидесятых годов, после крушения моего первого брака, как-то субботним вечером я увидел в центре Праги девушку. Она была хорошенькая. Она несла маленький потертый чемоданчик. Она не торопилась, не искала внимания, она явно не была проституткой. Она выглядела заблудившейся, но не растерянной. Мне захотелось узнать о ней побольше. Меня всегда волнует вид юного существа с чемоданом, которое ищет дорогу в незнакомом городе. Я заговорил с ней и попытался познакомиться. Она пришла ко мне в комнату и рассказала свою историю. Она приехала из Варнсдорфа, текстильного центра северной Чехии. В этом городе работают в основном женщины, так что соотношение мужского и женского населения чуть ли не 10 к 1, и все девушки страшно обеспокоены поиском женихов. Они боятся, что никогда не выйдут замуж.

Девушка с потертым чемоданчиком познакомилась с лысеющим инженером из Праги, приехавшим в Варнсдорф по делам. Он сказал, что не

женат. Он повел ее в бар и говорил, что она должна приехать к нему в Прагу. Он хотел показать ей город, дать ей возможность хорошо провести время. Она позволила ему лечь с ней в постель. Он дал ей свой адрес.

Спустя две недели она приехала в Прагу повидаться с ним. Она совсем не знала города. Она потратила весь этот субботний день на то, чтобы узнать, что такого адреса вообще не существует. Весь вечер она гуляла по городу. Всю ночь она проговорила со мной. В пять утра я отвез ее на вокзал и посадил на первый поезд, но она осталась в моей памяти на долгие годы. Ее история почему-то тронула меня, она часто всплывала в мыслях в самое неожиданное время, и я размышлял над ней. Наконец я спросил Папушека и Ивана, не видят ли они возможности написать сценарий об этом.

— Может быть, но нужна еще одна штука,— сказал Иван.

— Какая?

— Бильярдный стол.

В те дни мы с азартом играли в бильярд, и нам казалось, что при наличии поблизости стола нам удастся сделать фильм из самой пустячной идейки. Коммунисты считали бильярд буржуазным времяпрепровождением, поэтому в стране было не так-то много хороших столов; впрочем, мы знали одно место, замок Добржиш, где стол был отличный, и именно там мы и написали сценарий. Мы назвали его «Любовные похождения блондинки».

Мы снимали фильм в маленьком городке Зруч-над-Сазавой, где находились обувные фабрики, на которых работали главным образом женщины, озабоченные той же нехваткой мужиков, что и в Варнсдорфе. Все местное население немедленно прониклось этой историей, и в городке нашлось несколько приличных бильярдных столов.

В нашем фильме добрый директор фабрики жалеет своих одиноких девушек, и ему удается договориться о том, что военные разместят в городке свой гарнизон. Город женщин с трепетом ждет заветного дня, но из военного эшелона выходит всего лишь разношерстная толпа лысеющих, бородатых резервистов. На танцевальном вечере в честь прибытия военных за белокурой героиней фильма приударяет пианист. Как музыкант он не производит особого впечатления, но он пражанин, и он дает ей свой адрес. Спустя две недели блондинка приезжает по этому адресу и застает в квартире только родителей пианиста. Больше она никого в городе не знает, и родители в конце концов разрешают ей переночевать в кухне на кушетке сына. Молодой человек должен разделить ложе с родителями. Возникает напряженная ситуация. Отец хочет спать, сын хочет, чтобы его выставили из комнаты, чтобы он мог уйти на собственную кушетку к девушке, но всем заправляет мать, которая не потерпит ничего подобного. Уж никак не в ее доме. Разочарованная блондинка возвращается в фабричное общежитие в Зруче и там рассказывает сказки о любящем женихе в Праге, к вящей зависти всех одиноких соседок по комнате.

В роли нашего пианиста я видел только Владимира Пухольта. Это был великий актер, обладавший потрясающим артистическим чутьем, но он совершенно не верил в свой талант. Я думаю, это произошло потому, что он обладал крайне рациональным складом ума и никогда не мог в полной мере оценить результат своей игры.

За несколько лет он стал одним из ведущих киноактеров Чехословакии, а потом совершенно неожиданно в 1967 году остался в Англии. У него не было денег, он не говорил по-английски, но у него была хорошая стартовая площадка: он был знаком с Линдсеем Андерсоном. Андерсон позволил Пухольту прожить в его доме два года, в течение которых чешская кинозвезда днем мыла окна магазинов, чтобы заработать на хлеб, а по вечерам ходила на курсы английского. За четыре года он прошел курс средней школы, а потом поступил на медицинский факультет. Спустя еще пять лет д-р Пухольт перебрался в Канаду вместе с девушкой, с которой познакомился в Англии.

Сегодня д-р Пухольт — преуспевающий педиатр в Оттаве. Он может видеть результаты своего труда каждый день, и он счастлив. Иногда мы вместе обедаем, и я знаю, что он не вспоминает о былом. Он ни о чем не

жалеет, хотя многие в Чехословакии до сих пор не понимают, как он мог отказаться от той славы и обожания, за которые другие готовы отдать жизнь. Доводы Пухольта очень просты: он хотел быть врачом с самого детства. Он трижды пытался поступить в медицинскую школу Карлова университета в Праге, и трижды его не принимали за «буржуазное происхождение» (его отец был до коммунистической революции адвокатом). Как считает Пухольт, его актерская карьера была всего лишь случайным ответвлением на пути к истинному призванию.

Но тогда, в «Любовных похождениях блондинки», Пухольт соблазнял мою бывшую свояченицу, Хану Брейхову, нашу «девушку с чемоданчиком». Другой прекрасный актер, Лада Меншик, играл одного из резервистов. Во всех остальных ролях снимались непрофессиональные актеры, и среди них — Иван Кхейл и Иржи Грубый, работавшие когда-то вместе со мной над «Балладой в лохмотьях».

Снимая «Любовные похождения блондинки», я понял, что когда на площадке оказываются вместе профессиональные и непрофессиональные актеры, это помогает и тем и другим, но игра настоящих актеров должна быть на уровне незаученного, естественного поведения непрофессионалов. Нужно быть великим актером, чтобы незаметно влиться в сцену, где участвуют люди, ничего из себя не изображающие. Более слабый актер, актер, который не целиком отдается создаваемой ситуации, который обдумывает свое поведение и не открывается в нужный момент, страшно проигрывает рядом с непрофессиональным, который может быть или естественным, или зажатым. С другой стороны, когда профессиональный актер играет заученную роль, недостаток спонтанности в его поведении подавляет непрофессионалов, потому что все неестественное в эпизоде мешает им. Непрофессионалы помогают актерам сохранить искренность и естественность, а профессионалы задают эпизодам ритм и четкость, которых не чувствуют непрофессионалы. Непрофессиональные актеры настолько вживаются в ситуацию эпизода, что уже не могут увидеть ее со стороны, оценить ее как некое ритмическое целое с присущей ему пунктуацией и общими драматическими задачами. Они будут рады повторять уже сделанное и идти дальше, и настоящие актеры должны провести их по драматической канве эпизода и помочь выявить эмоциональные аспекты той или иной ситуации.

Состав актеров в «Любовных похождениях блондинки» представлял собой отлично уравновешенную смесь актеров и неактеров, и я вспоминаю эти несколько месяцев в Зруче как самые солнечные за всю мою работу в кино. У нас было необходимое нам время. Мы играли в бильярд. Мы заходились от смеха, глядя, как Пухольт сражался со своими «родителями» на узком супружеском ложе. Мы уложились и в отведенное время, и в бюджет.

Самая хорошенькая девушка из Зруча, снимавшаяся в фильме, влюбилась в одного из наших техников. Она была совсем юной, игривой, добродушной и беленькой. Красавец техник не удосужился сообщить ей, что у него в Праге жена и ребенок, и на протяжении нескольких съемочных недель они крутили яростный роман. Завистливые девчонки с фабрики прозвали ее «кинозвездой». Ей было наплевать. С ее-то ролью в фильме, ее внешностью и таким близким другом на «Баррандове» карьера в кино больше не казалась ей недосягаемым счастьем.

Мы закончили съемки, и техник уехал в Прагу. Он сказал девушке, что должен подыскать ей жилье. Ей нужно было оставаться в Зруче и ждать. Она ждала долго. Конечно, она рассказала всем девушкам в общежитии о том, что он пообещал ей. Над кинозвездой стали смеяться. Защищая своего дружка, она стала сочинять небылицы, рассказывать, что он заберет ее к себе со дня на день. Но лгать становилось все трудней.

В один прекрасный день ей это надоело. Она сложила свои вещички и сказала соседкам по комнате, что наконец-то получила весточку от возлюбленного. Он ждет ее в уютном гнездышке. Он уже купил кольца. Он умирает от желания соединиться с ней. В Праге она узнала, что не нужна

технику и задаром. Он не собирался бросать семью — все складывалось, как в фильме.

Однако в дальнейшем история девушки из Зруча сложилась куда печальнее. Она не могла вернуться домой, понимая, что самое худшее ждало бы ее в старом общежитии: «Эй, кинозвезда, тебе звонили из Голливуда. Эй, кинозвезда, вынь палец из носа, там внизу ждет твой женишок с ювелиром». Ей некуда было пойти в Праге, но при ней оставалась ее внешность, и она стала зарабатывать на ней. Она работала в барах отелей «Алькрон» и «Ялта», и ей платили валютой. А она все ждала, когда же ее заметят и пригласят сниматься в кино.

Как-то вечером, когда «Любовные похождения блондинки» уже отошли в прошлое и я работал над другой картиной, я встречался с западным журналистом в «Алькроне» и там увидел ее. Я заказал ей выпить. Она была возбуждена и счастлива, что сидит за столиком с кинорежиссером. Это поднимало ее в глазах других девушек. Мне было интересно узнать историю ее полусветской жизни, и я время от времени отвлекался от моего собеседника и начинал ее расспрашивать.

В то время самым главным сутенером в Праге было правительство. Все шлюхи должны были доносить госбезопасности на своих клиентов, и органы могли использовать полученную информацию для шантажа тех иностранцев, которые их интересовали. Девушка из Зруча не хотела стучать на своих американцев. Она не захотела играть по правилам, и ее упекли на несколько недель в тюрьму, потом она вышла и вернулась в бар, потом ее взяли снова. Такова была жизнь в этом мире.

После нескольких отсидок в тюрьме девушка из Зруча подписала все, чего хотели органы, но решила, что на самом деле не будет помогать им. Она не стала работать на этого сутенера. Ее снова посадили. Ее ни разу не сажали за проституцию, ведь коммунистическая партия провозгласила, что в социалистической Чехословакии проституция уничтожена. Всем проституткам «Алькрона», не уважавшим госбезопасность, давали срок за «общественный паразитизм», то есть за тунеядство.

Девушка из Зруча решила, что сумеет победить систему, устроившись на работу. Она думала, что все дело в штампе. Постоянная работа даст ей возможность получить штамп в графе «Работодатель» в ее паспорте, и тогда ее никогда не посадят в тюрьму за тунеядство. Идея была правильной, но цена была слишком высока. У нее не было образования, поэтому на приличную работу она устроиться не могла. Она поступила уборщицей в больницу. Рабочий день начинался в четыре утра и кончался в полдень. Она шла домой, спала четыре-пять часов, приводила себя в порядок и шла в бар охмурять западных туристов. Я был восхищен силой ее воли. Она предпочитала сдохнуть на работе, но не быть стукачкой.

Я зашел в «Алькрон» через какое-то время, но блондинки из Зруча в баре не было. Другие ночные бабочки сказали, что она опять сидит. Правительство устанавливало правила, но правительство же их и нарушало, так что госбезопасность нашла к чему придраться!

Я не видел ее несколько месяцев. Когда мы встретились, она была рада этому еще больше, чем в первый раз. Я заметил, что она прячет от меня руки. Я схватил ее за руку, и она нехотя показала мне жуткий рубец на запястье.

— Я не знала, что мне делать,— сказала она.

Ей пришлось пройти через следственный изолятор, а это было еще тяжелее, чем отбывать наказание. Она сидела в крохотной камере и видела только кусочек неба через зарешеченное окошечко под потолком. Делать было нечего. Читать ей разрешали исключительно труды Маркса и Ленина. Потом ей в руки попал роман девятнадцатого века. Это была скучная история о крестьянах, но девушку из Зруча интересовал не сюжет. Она не читала книгу. Она только рассматривала картинки.

— Они были такие красивые, что я начинала реветь, как только открывала книжку.

Особенно ей нравилась одна картинка, без людей. Там был нарисован

луг, спускавшийся к мерцающему пруду. На холме росли деревья, на ветвях пели птицы, на небе сияло солнце. Она никогда не видела таких восхитительных красок. Тот кусочек неба, который виднелся из ее серой камеры, был обычно желтым от смога.

Девушка из Зруча смотрела и смотрела на эту пасторальную картинку, а потом поняла, что больше ей незачем жить. Но в тюрьме не так-то легко покончить с собой.

— Но я их обдурила! — с гордостью заявила она. Она сказала надзирательнице, что она актриса и должна ухаживать за кожей. Если ей не разрешат иметь косметичку со всем необходимым, ее карьера будет разрушена. К ее великому удивлению, надзирательница согласилась и каждый день стала приносить в камеру косметичку. Но она не оставляла девушку из Зруча одну. Она стояла и смотрела, как девушка ухаживает за той самой кожей, которую в глубине души хотела бы содрать со своего лица.

Как-то вечером девушке удалось вытащить зеркальце из пудреницы и спрятать его в складках своего уродливого тюремного платья. Надзирательница заперла камеру, а девушка дождалась ночи, потом разбила зеркальце и раскрыла книжку. Она смотрела на луг, покрытый ароматной зеленой травой, на яркое, горячее солнце и одновременно резала осколками зеркала свое запястье.

— Это было так больно! От одной боли можно было умереть, но я хотела делать все наверняка, чтобы не получилось так, что меня спасут, и я резала и резала...— сказала она мне.

Из обоих ее запястий уже лилась кровь, она уже начинала чувствовать головокружение, и тогда она сунула обе руки в омерзительную вонючую дыру, служившую туалетом, в углу камеры.

— Я не оставила себе никаких шансов, я хотела, чтобы весь этот ужас наконец кончился. Если бы меня не убила кровопотеря, я бы точно умерла от инфекции.

Она потеряла сознание и упала; ее кровоточащие руки свисали в парашу. Очнулась она в больнице.

Она все еще мечтала сниматься в кино, но у нее уже появились сомнения. Впрочем, она ни о чем не жалела.

— Ты не можешь себе представить, какая это была красивая картинка,— говорила она.

В 1968 году границы Чехословакии на короткое время оказались открытыми, и девушка из Зруча навсегда исчезла из гостиничного бара. Ночные бабочки сказали мне, что она эмигрировала в Австралию. Австралия — это прямая противоположность Зручу. Там не хватает женщин, особенно в среде чешских эмигрантов.

Через много лет она стала звонить мне в Нью-Йорк. Обычно она была при этом пьяна. У нее росла дочь, очень способная девочка, которая училась актерскому мастерству. Она хотела, чтобы я ее посмотрел. Дочка должна была добиться всего, что не удалось матери. Я никогда не вешал трубку. Девушка из Зруча превратилась во взрослую женщину, и по ее голосу я мог понять, что жизнь задубила ее кожу, но я никак не мог забыть, какой она была, когда мы заметили ее у конвейера на этой обувной фабрике и взяли сниматься в «Любовных похождениях блондинки». Тогда она походила на цветущую вишню.

Вся печаль России

«Любовные похождения блондинки» с успехом шли в кинотеатрах по всей стране, и я получил за нее Государственную премию имени Клемента Готвальда. Готвальд был первым коммунистическим президентом Чехословакии и легендарным пьяницей, так что присуждение этой премии меня скорее смутило, чем обрадовало. Правда, кое-какую радость она мне действительно принесла: кроме лауреатской ленты, премия включала и толстый конверт. В нем было 20 000 крон, почти годовая зарплата, и это

помогло Ивану преодолеть то презрение, которое он испытывал ко всем лауреатам Государственной премии.

Кроме того, «Любовные похождения блондинки» подарили мне новые поездки. Фильм открывал Нью-Йоркский фестиваль в 1966 году, и мне было разрешено вторично посетить мировую столицу. Я побывал в Канне, в Лондоне и в других городах, фильм был выдвинут на «Оскара» в категории лучшего зарубежного фильма, но нас опередил Лелуш с «Мужчиной и женщиной».

В самой Чехословакии начиналось движение к политической открытости «пражской весны» 1968 года, и поездки на Запад уже не казались чем-то невероятным. Самым смелым и многообещающим драматургом страны был Вацлав Гавел, в его абсурдистских пьесах едко высмеивались тоталитарная власть и бюрократия.

В Советском Союзе Брежнев скинул Хрущева, и в империи начался постепенный откат от относительного либерализма хрущевской эпохи, поэтому Москва оказалась одним из самых памятных для меня мест, где шли «Любовные похождения блондинки». Я приехал туда с другим молодым режиссером, Павлом Юрашеком, мы были гостями Союза кинематографистов СССР. Мы остановились в одном из огромных отелей, и к нам была приставлена молодая переводчица, чтобы показывать нам столицу, но мы никогда не чувствовали там себя в своей тарелке. Все было проблемой. Я хотел встретиться с Андреем Тарковским, мастером современного советского кино, но только благодаря ловкости другого прекрасного режиссера и моего друга, Элема Климова, удалось устроить эту встречу. В конце концов мы с Юрашеком чуть ли не подпольно встретились с Тарковским и пожали ему руку в каком-то Богом забытом парке на окраине города. К этому времени мы уже знали, что в душе наша переводчица была подрывным элементом. Мы откровенно говорили с ней обо всем, и как-то раз она сказала, что ее друзья из московского андерграунда умирают от желания увидеться с нами. Они видели «Любовные похождения блондинки» на каком-то закрытом просмотре и превозносили фильм до небес. В основном это были художники и скульпторы. Переводчица бралась организовать такую встречу, при условии что мы с Юрашеком рискнем оторваться от наблюдавших за нами людей. Мы согласились.

Большинство служащих гостиницы, где мы остановились, работали на КГБ, поэтому в один прекрасный день мы притворились, что вернулись домой рано, а потом выскользнули через заднюю дверь. Переводчица ждала нас в переулке. Она очень нервничала. Она убедилась, что никто за нами не идет, потом быстро запихнула нас обоих в такси, которое оставила за углом.

Мы поехали в пустынный район бетонных многоэтажек на окраине Москвы. В грязи, окружавшей дома, можно было легко потерять ботинок, и вряд ли удалось бы вытащить его из трясины. Мы вышли из такси и стали ждать переводчицу, которая должна была отвести нас на место встречи. Оказалось, что она никогда здесь не была. Наконец ей удалось найти железную дверь, которая вела в какое-то подвальное помещение, и она стала стучать. Прошла вечность, прежде чем какой-то бородатый русский открыл дверь. Он держал в руке свечу, мы пошли за ним по длинному темному коридору на звук балалайки, под которую пели грустные голоса где-то в бетонных внутренностях здания. Коридор привел нас в маленькую комнату. Там на перевернутых коробках сидели пятеро или шестеро бородатых мужчин. В центре комнаты стоял большой ящик, а на нем — несколько бутылок водки, буханка хлеба, палка копченой колбасы. Вдоль стен выстроились ряды абстрактных скульптур, некоторые были завернуты в тряпки. Комната освещалась голой лампочкой, и над всей котельной, вероятно, витал дух Достоевского.

Наш проводник задул свечу и предложил нам тоже сесть на коробки. Остальные едва взглянули в нашу сторону и продолжали петь протяжные песни, в которых звучала вся печаль России. Балалаечник почти не открывал глаза.

Мы сели. Бородатые мужчины продолжали петь. Время от времени они пускали по кругу бутылку водки, и мы тоже отпивали по глотку. Никто не произнес ни слова. Русские тянули свою бесконечную мелодию. Через полтора часа наша переводчица встала.

— Ладно. Теперь нам пора,— сказала она. Наши русские почитатели так и не перестали петь. Нам даже не удалось попрощаться.

Память часто предает нас, но я очень хорошо запомнил этот вечер: что-то в глубине моей души откликнулось на все происшедшее. Наверное, дело было в том, что я почувствовал себя чужим этим людям, что я опять не смог пересечь границу закрытого мира, в который меня обещали впустить.

Может быть, этот вечер воскресил во мне переживания десятилетнего мальчика, у которого никогда не было времени прижиться где-то, который постоянно осознавал себя отторгнутым от эмоциональной общности чужой семьи. Это ощущение, будто ты стоишь возле стеклянного дома и видишь все, что происходит внутри, но не становишься действующим лицом этих событий, а остаешься сторонним наблюдателем. Может быть, это ощущение никогда не забывается, может быть, его нельзя забыть, может быть, оно все еще отзывается во мне, может быть, оно так и будет отзываться, потому что во всех своих фильмах я вижу отверженных, и я знаю, что́ они чувствуют, пытаясь пробиться через непроницаемую стену чужих эмоций.

Я вижу блондинку, лежащую на кушетке в доме пианиста и прислушивающуюся к голосам хозяев,— они ссорятся из-за нее, а ей больше некуда пойти. Я вижу Макмерфи, притворяющегося душевнобольным в психиатрической лечебнице в «Кто-то пролетел над гнездом кукушки». Я вижу всех неудачников из «Волос», черного в мире белых в «Рэгтайме», гения среди ничтожеств в «Амадее». Их всех и притягивает, и отталкивает чуждый им мир, они все борются за то, чтобы проникнуть в него, и им это никогда не удается, хотя они оставляют в этом мире свой след.

Нашим творчеством управляет психический двигатель, который никогда не меняется и почти всегда работает на одном и том же горючем. Мы читаем горы материалов и вдруг неожиданно какая-то история захватывает нас, и мы чувствуем, как в нас просыпается возбуждение, но мы никогда не знаем, почему это происходит. Этот процесс бессознательный, но осязаемый. Что-то внутри нас реагирует на невидимые волны чувств, пронизывающих именно эту тему или историю. И чаще всего оказывается, что эти чувства уже волновали нас и раньше, ведь в конце концов эти чувства и определяют нашу артистическую индивидуальность; и я думаю, что в бетонном подвале многоэтажки, затерявшейся в грязном московском пригороде, я ощутил в ту ночь не только всю печаль России, но и свою собственную печаль.

Кино в бассейне

Успех «Любовных похождений блондинки» свел меня с Карло Понти. В это время поднималась «новая волна» чешского кино, фильмы Веры Хитиловой, Иржи Менцеля, Яна Кадара, Эльмара Клоса, Яна Немеца и других режиссеров гремели по всей Европе, и Карло Понти решил купить право рекламы. Он только что заработал миллионы на «Докторе Живаго», и мы были хорошим капиталовложением.

Морис Эргас, правая рука Понти, договорился о том, что его шеф будет финансировать разработку одного сценария, и я до сих пор сожалею, что не снимал по нему фильм. Фильм «Американцы идут» начинался с истории последнего дикого медведя в Татрах. Медведь очень стар и вот-вот умрет, поэтому чешские лесные ведомства решают продать его западным охотникам. Право на один-единственный выстрел стоит 10 000 долларов, и богатый американец первым покупает право распорядиться жизнью последнего карпатского медведя. Но еще до его приезда медведь уходит из родных лесов и переходит через границу — в Польшу. Начинается паника:

деньги уже в банке, американец прилетает в Прагу, а медведь — за границей. Такой была завязка сюжета.

Папушек, Иван и я были в восторге от возможностей, предоставляемых такой ситуацией, и нас распирали идеи. Понти немедленно пригласил нас в Италию, чтобы мы писали сценарий в римском пригороде. Он не хотел, чтобы сценарий написали без его участия. Он собирался предоставить в наше распоряжение английского сценариста, который разбирался в коммерческой стороне кино на Западе и помог бы нам создать комедию, за которую зрители охотно платили бы твердой валютой. Мы втроем посовещались и решили согласиться на такое сотрудничество. Даже если ничего не выйдет, мы по крайней мере проведем несколько недель в Италии без особых забот.

Понти поселил нас в божественной гостинице на берегу моря в Тор-Ваянике, арендовал для нас машину, выделил немного денег на повседневные расходы и приставил к нам английского сценариста, чье имя останется неизвестным. Этот тип недавно сочинил сценарий фильма, имевшего огромный финансовый успех, у него были две секретарши, он снимал половину великолепного замка с отличным бассейном и обладал невероятной плодовитостью. Он задиктовывал обеих секретарш до полусмерти.

Каждый день мы должны были приезжать в замок сценариста и работать с ним на краю бассейна. Замок напоминал декорацию для абсурдистской пьесы. Он принадлежал аристократу, выходцу из одной из старейших семей Рима. Тот не был богат, хотя и держал двух слуг, и поэтому сдавал одно крыло замка денежным постояльцам, чтобы оплатить его содержание. Все свободное время он посвящал писанию заумных марксистских эссе и, будучи страстным коммунистом, редко просил слуг что-нибудь делать. Слуги загорали вместе с нами возле бассейна. При появлении аристократа они поднимали голову.

— Вы куда? — спрашивал один из них.

— Хочу взять себе кока-колу,— отвечал хозяин замка.

— Мне можете тоже захватить?

— Да, конечно.

И так этот аристократический марксист обслуживал своих слуг всю неделю. Но по выходным, когда замок наполнялся другими аристократами, приезжавшими в гости из Рима, слуги надевали форму и занимались своим делом. Конечно, они питали нежные чувства к своему хозяину и не хотели, чтобы он упал в глазах своих собратьев. Впрочем, в понедельник они снова укладывались загорать у бассейна.

Мы отлично чувствовали себя в Италии, но писать сценарий возле плавательного бассейна было очень сложно. Наш англичанин работал одновременно еще над двумя проектами. Он диктовал пьесу в стихах о Самсоне и Далиле одной секретарше и ученый трактат о китайском фарфоре — другой. Обычно он посвящал свои утра стихосложению, а по вечерам услаждал наш слух очередными главами своего научного труда.

Он усаживал свою хорошенькую секретаршу на дальней от нас стороне бассейна и диктовал ей час. Казалось, что он вытаскивал из своей головы сразу целые главы книжки, плещась при этом в бассейне. Наш английский был далек от совершенства, так что мы не все понимали, но он без конца говорил, а секретарша кивала и откладывала в сторону плотно исписанные листы бумаги. Дойдя до подходящего момента в своем повествовании, он переходил к другой работе, то есть переплывал на нашу сторону бассейна. В течение двадцати минут мы обсуждали, как лучше подстрелить последнего медведя в Карпатах.

Сценарист редко вылезал из воды. Он давал нам что-нибудь пожевать, а потом уплывал медленным брассом обратно к своей секретарше, и у нас был час, чтобы обсудить значение только что услышанного от него.

Сценаристу нравились наши идеи, но он считал, что в них чего-то недоставало. Нашего ломаного английского с трудом хватало, чтобы понять, как именно он хотел их улучшить. Мы приехали с уже обдуманным

планом сценария, но, вопреки собственным желаниям, начинали соглашаться с его полупонятными предложениями. В голове у этого человека, бесспорно, было целое издательство, а мы — что мы знали о западной публике?

После недели солнечных ванн мы вчетвером поехали в Рим для переговоров с Понти. Мы приехали в его канцелярию вовремя, но нам пришлось прождать около двух часов. Пока мы там сидели, наш англичанин все больше и больше нервничал. Внезапно он вытащил трубку и палочку гашиша и закурил прямо в приемной.

— Угощайтесь, ребята! Понти захочет, чтобы мы ему изобразили, что у нас получилось. Эта штука здорово поможет,— сказал он.

Мы молча передавали друг другу трубку. Гашиш был великолепный.

Когда нас наконец пригласили в кабинет Понти, он был слегка затуманенным, а контуры всех находившихся в нем предметов почему-то расплывались. Комната оказалась на удивление маленькой, по стенам стояли книги в красных переплетах, и еще там была целая свора фарфоровых собак. Они были натуральной величины и совершенно отвратительные, похожие на те фигуры, которые обычно можно увидеть на пыльных железнодорожных станциях. Понти сидел за огромным письменным столом на какой-то платформе, так что он мог сверху обозревать все места для посетителей. Он задумчиво смотрел на нас, пока мы разыгрывали перед ним уже написанные эпизоды.

— Это фантастика,— сказал Понти, когда мы кончили.— Но я-то думал, мы работаем вот над чем.

И он рассказал нам совершенно другую историю, в центре которой были не чехи с их медведем, а американский охотник. Я не могу с точностью сказать, чья история была лучше, но было совершенно ясно, что совместить их в одном сценарии невозможно.

Вернувшись в гостиницу, Папушек, Иван и я погрузились в депрессию. Наш «сценарный конвейер» вовсе не считал ситуацию такой уж безнадежной. Он был уверен, что нам удастся все исправить. От нас требовалось только проявить звериную выносливость.

— Жизнь — это война,— изрек сценарист по-французски.

На следующий день мы собрались у бассейна и сделали еще одну попытку. Англичанин плавал взад и вперед, но теперь он пытался втиснуть в наш сценарий идеи Понти. Скорее всего, на карту был поставлен его гонорар.

Спустя три дня у нас состоялась еще одна встреча с Понти. Мы снова долго ждали в приемной, курили гашиш и слушали вопли, доносившиеся из кабинета. Три человека орали по-итальянски во всю силу своих легких, а когда открылась дверь, из кабинета вышли Витторио Де Сика и Чезаре Дзаваттини. Они не истекали кровью, но выглядели так, как будто их побили. Я думаю, что Де Сика и Дзаваттини создали один из лучших фильмов в истории кинематографии. На сегодняшний день я смотрел «Чудо в Милане» не менее двадцати раз. В тот момент я ужасно хотел пожать им руки, но не осмелился раскрыть рот, видя, как они, еле переставляя ноги, выходят из приемной.

Понти, окруженный своими собаками, выглядел совершенно спокойным. Я почувствовал неприязнь к этому человеку, хотя и не показал вида.

— Это были господа Де Сика и Дзаваттини? — спросил я Понти.

— Не напоминайте мне о них! — прорычал Понти, указывая на своих каменных псов.— Эти собаки могут написать сценарий лучше, чем они!

— Так почему же вы не пишете сценарии сами, господин Понти?

— О, я бы хотел их писать! Вы что, думаете, у меня хватит здоровья общаться с такими людьми? Но где мне найти время?

Первым из Италии уехал Папушек.

— Это идиотизм,— сказал он.— Я этим заниматься не могу.

Мы с Иваном продержались еще несколько дней, но толку из этого не вышло. Мы разошлись с Понти, как пара старых деловых партнеров, которые не смогли договориться.

«Бал пожарных»

Если у вас что-то не получилось, вам, естественно, хочется уйти с головой в работу и сделать все возможное, чтобы компенсировать неудачу.

Когда мы вернулись из Италии, Иван занялся другим проектом, а мы с Папушеком немедленно принялись за сценарий о солдате-дезертире, живущем в закоулках концертного зала «Люцерна». Мы уехали в горы Крконоше, где в нашем распоряжении был отличный бильярдный стол, но работа шла медленно и мучительно, а потом и вовсе застопорилась. Я думаю, что мы слишком старались, или же в этой истории был какой-то роковой изъян. Иван приехал нам помочь, но даже он не смог столкнуть нас с мертвой точки.

Обескураженные и раздраженные, мы решили забыть о сценарии и пойти на вечер танцев, который устраивала местная пожарная команда. Мы хотели посмотреть на людей, выпить, может быть, поболтать с девушками, расслабиться. В любом случае в этот субботний вечер ничем другим мы заняться не могли.

В пожарном отделении города Врхлабы служили добровольцы. В основном они работали на заводе. На танцы они пришли, чтобы хорошо провести время, и веселились от души. Они организовали конкурс красоты для своих дочек. Они провели лотерею. Они пили, и спорили с женами, и вообще были самими собой.

В воскресенье Папушек, Иван и я только и говорили, что о бале. В понедельник наши впечатления переросли в предположения. Во вторник мы начали писать.

Сценарий как будто создавался сам. Если у нас появлялся какой-то вопрос, мы просто отправлялись во Врхлабы и все выясняли у пожарных. Мы нашли бар, где они пили пиво, играли в карты и в бильярд. Они признали нас и были с нами откровенны. Спустя шесть недель у нас был готов окончательный вариант фильма «Горит, моя барышня...» («Бал пожарных»).

В основу сценария легли наши наблюдения на вечере танцев, в том числе несколько конкретных ситуаций. Пожилой пожарник смотрит, как один за другим исчезают лотерейные выигрыши; конкурсом красоты для дочек интересуются в основном мамаши, которые пытаются оказать давление на жюри; в городе начинается пожар.

Шебору понравился сценарий, и, пока он запускал фильм в производство, я вернулся во Врхлабы. Я поселился в тамошней гостинице и стал завсегдатаем в баре возле казармы пожарников. Недели две я каждый вечер сидел там с добровольцами пожарной команды. Мне все еще нравилось снимать кино именно таким образом. К тому времени как я уехал из города, я набрал на все роли людей, которые нравились мне и которым нравился я.

Когда мы были готовы начинать съемки, Эргас и Понти решили вложить деньги в наш проект. Понти выделил 80 000 долларов. Это вложение делало его, по документам, продюсером фильма, хотя он ни разу не приехал на съемки, а нам дало возможность снимать фильм в цвете. В то время на «Баррандове» снимались в основном черно-белые картины. Только старейшим и наиболее заслуженным режиссерам, которые обычно оказывались и партийными активистами, разрешалось снимать на восточногерманской цветной пленке. Она называлась «Орво», и краски на ней получались неясными, мягкими и размытыми, что не особенно подходило для комедии. Благодаря деньгам Понти мы могли закупить хорошую западную цветную пленку. Я хотел снимать «Бал пожарных» в цвете, потому что это еще больше приближало фильм к реальной жизни. Обычно проблема цвета в моих фильмах меня не слишком занимает, хотя я всегда настаиваю на том, чтобы черный был действительно черным и чтобы кожа не выглядела набальзамированной.

У нас было достаточно долларов, чтобы купить «Элемак», операторскую тележку с краном, облегчавшую нам съемки танцевальных сцен.

Нашим пожарникам не приходилось спотыкаться о рельсы и кабели стандартного баррандовского оборудования, так что в общем и целом деньги Понти сослужили нам хорошую службу.

Мы вернулись во Врхлабы и приступили к съемкам. Среди актеров не было ни одного профессионала, и все наши пожарники-добровольцы работали полные смены на заводе. Они вставали в пять утра, отмечались на проходной в шесть, потом отмечались в два часа дня, приходили домой, ели, переодевались и шли на съемочную площадку. Мы начинали съемки в четыре часа дня и работали до десяти-одиннадцати ночи, каждый божий день, в течение семи немыслимых недель.

Пожарники были полны энтузиазма и самоотверженности, и все шло просто отлично. Я использовал в работе тот же самый метод, что и в «Черном Петре». Никто из моих актеров не видел сценария. Я играл для пожарников каждую сцену, а потом, уже при работающей камере, предоставлял им полную свободу в выборе собственных слов и действий. Это не вносило особых изменений в структуру сценария, но все диалоги, ритмы, действия становились более естественными.

Когда я просматривал отснятый материал в монтажной, я убеждался, что окончательный монтаж фильма не займет много времени. «Бал пожарных» был фильмом об одном событии, так что все «аристотелевские единства» были на месте, но это снижало эмоциональное воздействие фильма. В нем не было главных героев, с которыми зритель мог бы идентифицироваться, не было героя, на котором держался бы сюжет.

Когда я закончил монтаж, оказалось, что фильм идет 73 минуты, но это меня совершенно устраивало. Единственное, что меня волновало,— это предстоящий просмотр аппаратчиками от культуры. Большинство из них добилось своего высокого положения благодаря полному отсутствию чувства юмора, и я понимал, что им не понравится моя реалистическая комедия. Но я надеялся, что она понравится Понти и он сумеет добиться ее проката на Западе. В то время в Чехословакии голос твердой валюты уже заглушал голос Партии.

На протяжении всего производственного периода мы поддерживали контакты с Понти. Эргас даже пару раз приезжал на съемки. Мне нравился Эргас, потому что у него не было претензий. Он начинал с того, что экспортировал макароны, а в последнее время занимался гостиничным делом, так что для него на первом месте всегда был бизнес. Он был женат на кинозвезде Сандре Мило, но при этом оставался простым, стоящим обеими ногами на земле человеком, который испытывал настоящую нежность к чешскому кинематографу.

Какой бы эпизод мы ни показывали Эргасу, он говорил одно и то же: «Нужно больше любви!» Под этим он подразумевал голых девиц. Я не имел ничего против любовных сцен или голых девушек, но совершенно не представлял себе, как воткнуть их в нашу историю. Несколько раз мы с Эргасом обсуждали эту проблему, и в конце концов он согласился со мной.

Как только был закончен предварительный черновой монтаж фильма, мы пригласили Понти приехать в Прагу и посмотреть материал. Понти появился в сопровождении королевской свиты, и это мне понравилось, потому что я не хотел показывать ему «Бал пожарных» в пустом зале. Я был уверен, что чем больше будет аудитория, тем больше смеха вызовет фильм.

Во время этого первого просмотра в зале кто-то несколько раз хихикнул, когда заработал проектор, но потом все смолкло. Тишина снизошла на зал, окутала его, она все углублялась и наконец стала абсолютной. Фильм закончился, свет зажегся, Понти встал. Он кивнул мне, посмотрел по сторонам и пошел к выходу. Он ничего не сказал. Его приближенные со смущенными улыбками потянулись следом.

Потом я услышал, что Понти требует обратно свои 80 000 долларов. В качестве официальной причины этого он указывал нарушение условий контракта. Я даже не читал контракт, который дали мне на подпись люди

из «Чехэкспортфильма», потому что моего английского на это не хватало. Мне велели поставить подпись на соответствующей пунктирной линии, и я это сделал. Теперь я узнал, что, согласно одной из статей контракта, Понти покупал у нас 75-минутный фильм. Мы же представили только 73 минуты; мы обокрали его на 2 минуты готовой продукции, так что контракт был недействителен и подлежал аннулированию.

Позже мне рассказали, что́ на самом деле не понравилось Понти. Он почувствовал в нашем фильме насмешку над «средним человеком», а это могло повредить его бизнесу. Не прошло и месяца, как коммунистические бюрократы выдвинули почти такое же обвинение против «Бала пожарных». Они утверждали, что я насмехался над рабочим классом, а это, разумеется, могло повредить *их* бизнесу. Итальянский миллионер и партийные аппаратчики относились с одинаковой фальшивой сентиментальностью к «среднему человеку», этой мифической ипостаси, придуманной плохими философами и статистиками, потому что никто из них не имел представления о жизни и мыслях простого народа.

Запрещен на все времена

Пока еще теплились надежды, что мой фильм способен принести национальной казне немного твердой валюты, никто не осмеливался нападать на «Бал пожарных», но как только я потерял моего итальянского покровителя, у меня начались неприятности. Партийное ведомство, занимавшееся культурой, открыло сезон охоты на мой фильм, и мне не помогло даже то, что президент Антонин Новотный затребовал его на частный просмотр. Мне сказали, что президент, увидев картину, «полез на стену».

В одном из эпизодов фильма мы показывали пожилого заместителя начальника пожарной команды, которого поставили присматривать за столом с лотерейными выигрышами. Он известен как человек порядочный и совестливый, но он немного выпил, и выигрыши у него растаскивают. Его жена приходит в ярость из-за такого разгильдяйства, но когда воровство принимает масштабы эпидемии, она обвиняет мужа в глупости: какого же дьявола он не подсуетился и сам не стащил чего-нибудь, пока всё не сперли?

Наконец, когда на столе уже почти ничего не остается, об этом сообщают начальнику пожарной команды. Начальник, которого с блеском сыграл старый музыкант Востржил, обращается с пламенной речью к собравшимся на танцы. Слишком много вещей похищено, слишком много людей замешано в этом безобразии, и это бросает тень на честь всех присутствующих. Хотя сперва начальник готов вызвать полицию, в конце концов он великодушно объявляет амнистию: если воры вернут украденное, все будут прощены.

Никто не выходит из толпы, и тогда начальник приказывает погасить свет в танцевальном зале, чтобы воры могли вернуть похищенное, не обнаруживая себя. Свет гаснет. Когда он зажигается снова, то освещенным оказывается только старый заместитель начальника. Бедняга выходит вперед — он хочет вернуть головку сыра, которую стащила его жена после скандала. Потрясенный начальник созывает совет пожарников в задней комнате. Начинается горячий спор. Некоторые из пожарников считают, что старик поступил правильно, вернув сыр, потому что тем самым он доказал: единственный честный человек в зале — это член пожарной команды. Другие утверждают, что если уж он стащил сыр, то нечего было возвращать его. Он опозорил команду не только фактом своего воровства, но и тем, что вернул сыр и выставил всех пожарников дураками.

В этой истории о расхищении лотерейных призов светочи чешской компартии усмотрели сатиру на себя. В прошлом они просто запретили бы показ фильма, но в ту странную эпоху, которая предшествовала «пражской весне», силы у коммунистических лидеров были уже не те, и им приходилось быть более тонкими при принятии непопулярных решений. Теперь *они*

назначали просмотр фильма, который собирались запретить, для приглашенной публики. Среди зрителей специально рассаживали провокаторов, которые должны были выкрикивать, что картина — это оскорбление всего рабочего класса, и потом прокат фильма запрещали на том основании, что этого требовал «народ».

Первый публичный просмотр «Бала пожарных» должен был состояться во Врхлабах. Аппаратчики от культуры выбрали это место, рассчитывая, что население города сочтет себя осмеянным, когда увидит, в каком свете я представил их всех на экране. Они думали, что мои пожарники взбесятся, поэтому мне велели держаться подальше от Врхлаб в интересах моей личной безопасности.

На самом же деле врхлабские зрители от души хохотали во время просмотра. Когда началось обсуждение фильма, встал первый партийный секретарь и произнес свой заученный спич о том, как фильм оскорбляет рабочий класс. Он закончил, и руку поднял пан Новотный, один из пожарников, занятых в фильме, не имевший ничего общего с президентом страны.

— Пожалуйста! — сказал товарищ, руководивший обсуждением, явно предвкушая поддержку.— Что вы думаете по этому поводу, товарищ?

Пожарник встал со своего места.

— Ну, не знаю, товарищи, я правда не знаю. Я человек необразованный и речи произносить не умею, но я не знаю. Вы говорите, что это нас оскорбляет, может быть, это и так, но ведь все здесь помнят, как загорелся сарай, где Иржи держал коз? А мы все были в баре, пьяные? И как мы туда потом приехали, а брандспойты-то забыли? Помните? А потом еще пожарная машина на этом льду забуксовала? Помните, как у Иржи козы сгорели? Черт побери, в этом самом фильме все не так плохо выглядит!

Зрители, а это были наши актеры, члены их семей и их соседи, стали аплодировать. Товарищ быстро поблагодарил аудиторию и закрыл обсуждение.

Аппаратчики опозорились потому, что забыли принять в расчет волшебную силу кино. Когда простые жители Врхлаб увидели самих себя на серебристом экране, они внезапно почувствовали себя не пожарниками, а актерами. Кино навсегда взяло их в плен, они вырвались за пределы своей жизни, и они не могли допустить, чтобы кто-нибудь попытался вернуть их обратно.

Предварительный просмотр во Врхлабах закончился полным провалом для партии, но аппаратчики без проблем настроили против фильма других пожарных. В то время большинство пожарных команд в Чехословакии были добровольными, и «Объединение борцов с огнем» быстро провозгласило, что не станет привлекать добровольцев к своему благородному делу, если это порочное издевательство не будет снято с экранов. «Бал пожарных» был запрещен партией «на все времена». Это было в 1967 году.

«Все времена» никогда не длятся вечно. Это понятие обозначает более или менее продолжительный период, в зависимости от судеб тех, кто налагает запрет.

В январе 1968 года к власти в Праге пришел Александр Дубчек, и летом того же года «Бал пожарных» был выпущен на экраны по всей стране, так что я наконец смог увидеть свой фильм вместе с самой обычной аудиторией в пражском кинотеатре. Зрителям очень понравился фильм, и я был счастлив и горд этим.

В августе в Прагу вошли советские танки, фильм снова изъяли из проката и не показывали еще двадцать лет.

Деньги Карло Понти

Летом 1967 года у меня были проблемы почище, чем запрещение «на все времена» моего фильма. Карло Понти требовал свои 80 000 долларов от «Чехэкспортфильма», и «Баррандов» быстренько обвинил меня в нарушении контракта. Не имело никакого значения, что придирка относительно

75-минутного фильма была чистой бессмыслицей, что я не читал контракта, потому что он был написан только по-английски, или что чиновники «Экспортфильма» велели мне подписать его. На пунктирной строчке значилось мое имя, и я нес ответственность за эти деньги.

В Чехословакии 60-х годов сумма в 80 000 долларов была совершенно астрономической. В Госбанке было так мало твердой валюты, что чешским туристам, отправлявшимся на Запад, разрешалось покупать не более 20 долларов. Если бы «Баррандов» вернул Понти его деньги, это значило бы полное разорение. Меня обвинили бы в нанесении «экономического ущерба государству», а это обвинение могло повлечь за собой приговор до 10 лет тюремного заключения.

Я испугался; я много думал о девушке из Зруча, истекавшей кровью над смердящей парашей. Я полетел в Лондон и попросил о встрече с Понти, человеком, который держал в своих руках мою судьбу. Иван был в то время в Англии, и он пошел со мной для поддержки. На сей раз мы готовились к встрече без всякого гашиша, но мой ломаный английский поднялся до таких высот красноречия, которые с тех пор я так и не превзошел. Я рассказал Понти о том, что такое чешские тюрьмы, во что они превращают человека за несколько лет, что я никогда не выдержу этого испытания. Понти поднялся с места еще до того, как я закончил.

— Мой Бог, Милош! Я ничего об этом не знал! Мне и в голову не могло прийти! Конечно! Я обо всем позабочусь!

Я испытал такую благодарность, что был готов целовать ему руки. Я бросился к себе в отель и позвонил в Прагу:

— Все в порядке. Я только что виделся с Понти, и он больше не требует своих денег.

На следующее утро мне перезвонили из Праги:

— В чем дело? Что вы нам голову морочите? Мы только что говорили с господином Понти, он настаивает на соблюдении условий контракта.

Мне было приказано вернуться в течение пяти дней для «срочных консультаций». Нож гильотины мог упасть в любой момент. В отчаянии я отправился в Анси, французский городок, где проходил кинофестиваль, посвященный исключительно «новой волне» чешского кино. Я надеялся продаться кому-нибудь за 80 000 долларов. Раньше я уже встречался с Клодом Лелушем и думал, что, может быть, он сведет меня с каким-нибудь прокатчиком, но оказалось, что его нет во Франции. Я хватался за все соломинки, я рассказывал всем и каждому о своей беде, и вдруг я наткнулся на Клода Берри.

Наверное, это была судьба, потому что Берри сразу же решил, что он займется моей проблемой. Он схватил ближайший телефонный аппарат и начал набирать номера. Он сам пообещал выдать все деньги, которые мог наскрести, что-то около 11 000 долларов, и быстро договорился о просмотре «Бала пожарных» для Франсуа Трюффо и других режиссеров, продюсеров и любителей кино, имевших возможность собрать недостающую сумму.

У меня не было с собой фильма, но в трудные минуты поневоле становишься находчивым: Иван вернулся в Прагу и уговорил Яна Немеца каким-то образом стащить фильмокопию «Бала» из сейфа на «Баррандове». Затем Павел Юрашек, который ехал в Париж по своим делам, привез туда фильм.

Это, конечно, была копия без субтитров, и во время просмотра мне, с моим весьма примитивным французским, пришлось переводить Берри и Трюффо. Я не знаю, как это случилось, но они поняли все. Спустя два дня Берри полетел в Прагу с 80 000 долларов и купил право показа моего запрещенного фильма за границей.

В конце концов «Бал пожарных» выбрали для закрытия Нью-Йоркского кинофестиваля в 1967 году, и он удостоился номинации на «Оскара». Клод Берри показывал его по всему миру. Этот фильм стал моей каравеллой в Америку.

ЧАСТЬ 6

Нью-Йорк

Телефонные звонки

Теперь я понимаю, что, приехав в 1967 году в Нью-Йорк с намерением снимать фильм в Америке, я недооценивал всей сложности работы на другом языке, в других творческих традициях, в мире, суматошную жизнь которого я не представлял себе даже поверхностно, не говоря уже о деталях.

Я сделал в Чехословакии все, что мог, так что, по логике вещей, следующей ступенькой для меня был Голливуд. Я все время спешил, но потом понял, что здесь ничего не делают впопыхах. Все мои киноинстинкты оставались чешскими, и я так и не сумел полностью вжиться в американскую киноиндустрию. Теперь я думаю об «Отрыве» как о моем последнем чешском фильме. Только снят он был в Нью-Йорке — и на английском.

Снимая этот фильм, я сделал попытку перескочить ступень в своем развитии, как если бы я учился писать прежде, чем говорить. Когда работа была закончена, я понял, что, если я действительно хочу снимать фильмы в Голливуде, мне необходимо изменить весь стиль работы. Нужно было забыть о своем нетерпении и понять, что мне потребуются годы, чтобы впитать в себя американскую культуру.

В какой-то степени я был жертвой моего предыдущего успеха. Находились люди, которые видели мои чешские фильмы и, рассчитывая на мои потенциальные возможности, помогали мне прыгнуть выше головы. Но и эти люди не понимали, что режиссеру необходимо детальное знание того мира, который отражается в его картинах,— и особенно это необходимо режиссеру, стиль работы которого зависит от непрофессиональных актеров. Впрочем, я не могу сердиться на них за это; они не были актерами или создателями фильмов, они были бизнесменами, которые не знали, что в искусстве в каждой мелочи должен присутствовать Бог. Итак, эти люди собрали немного денег и вложили их в рискованное предприятие.

Я получил билет в Америку из рук настоящего, старомодного магната, президента компании «Галф и вестерн», которой принадлежала студия «Парамаунт». Чарли Блюдорн приехал в Америку подростком и сколотил там состояние, и у него сохранились теплые чувства к иммигрантам. Он позвонил мне, когда я был на Нью-Йоркском фестивале в 1967 году, и пригласил на ленч в модный французский ресторан. Там он быстро оказался в центре внимания всех посетителей. Когда Чарли хотел сказать мне что-то важное, он вкладывал в слова столько театрального пафоса, что от него нельзя было оторвать глаз. При этом его замечание могло носить совершенно прозаический характер.

Блюдорн сказал мне, что иммигранты были той свежей кровью, в которой Америка нуждалась для омоложения, и когда я сказал, что многие годы втайне мечтал снять фильм в Голливуде, он ответил, что может предоставить мне такую возможность.

Все рассуждения Блюдорна были изначально ошибочными, но я не обратил на это его внимания. Я не был иммигрантом и в то время не собирался становиться американцем. На самом деле мой контракт о постановке фильма на студии «Парамаунт» впоследствии обсуждался в чешском «Экспортфильме», которому, в соответствии с коммунистическими правилами, должна была отойти большая часть прибыли.

Вначале я хотел снимать в Америке фильм по незаконченному роману Франца Кафки «Америка», но я быстро отказался от этой затеи, когда летом мне посчастливилось побывать на первом публичном просмотре потрясающего нового мюзикла. Он совершенно покорил меня. Я как раз получил поддержку от студии «Парамаунт» и решил снимать фильм по этому мюзиклу. Я привлек себе в помощь друга, французского писателя Жан-Клода Каррьера. Мы обосновались в отеле «Челси» на Двадцать третьей улице и стали готовить план экранизации «Волос».

Я познакомился с Жан-Клодом на кинофестивале в Сорренто в 1966 году. После просмотра великолепного фильма Пьера Этекса я подошел поздравить его создателя. Рядом с ним вертелся улыбающийся молодой парень с бородой, который оказался сценаристом. Мы разговорились, и Каррьер просил меня звонить ему, если я окажусь в Париже. Вскоре после этого я там действительно оказался, и мы подружились.

Каррьер написал сценарии большинства последних фильмов Бунюэля, причем он работал со старым мастером и на французском, и на испанском языках, так что перспектива работать со мной на английском языке его не испугала. Я должен признать, что он помог мне ясно понять, как именно нужно снимать «Волосы», но потом, когда весной 1968 года мы уже вплотную подошли к созданию картины, дурацкая колода карт для игры в таро сделала этот мюзикл недосягаемым для меня — эту странную историю я расскажу позже.

Я был полон решимости не упустить возможности снять фильм в Голливуде, так что, когда проект с «Волосами» провалился, мы с Каррьером стали искать новый материал. Я вспомнил о печальной статье в газете, которую когда-то прочел. Это было интервью с отцом отбившейся от рук дочери. Девушка из благопристойной, зажиточной семьи в Коннектикуте каждый понедельник убегала от своей загородной жизни в мир нью-йоркских улиц. Родителям она говорила, что учится в колледже, а на самом деле в течение всех рабочих дней жила среди хиппи.

По пятницам она возвращалась в лоно семьи и весь уик-энд вела себя как студентка. Родители и дочь вместе сидели за обеденным столом, но при этом жили в совершенно разных мирах. Отец и мать узнали правду о дочери лишь тогда, когда какой-то бродяга убил ее в Ист-Виллидже — она стала случайной жертвой городского насилия.

Эта история так взволновала меня, что мы с Каррьером решили узнать как можно больше о молодых американцах, убегающих из дома. Мы поехали в Нью-Йорк и стали встречаться с ребятами из Ист-Виллиджа и их родителями. Чем больше я изучал это явление, тем больше меня привлекали не дети, а родители: в этом уравнении человеческих судеб по-настоящему за бортом жизни оказывались именно они. Постепенно мы с Жан-Клодом стали представлять себе сюжет нашей истории.

Я уже раньше решил, что в первый американский фильм я обязательно включу документальные кадры конкурса певцов, потому что эта насыщенная драматизмом ситуация все еще волновала меня. Когда я снимал «Прослушивание» в 1961 году, меня слишком ограничивала невозможность синхронизировать звук и изображение, а теперь я считал, что смогу лучше доказать мое тонкое понимание американского образа жизни, если вставлю чисто документальные кадры в мой художественный фильм.

Весной 1968 года нью-йоркская жизнь была богата событиями. В этом году убили Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди, происходили расовые волнения, антивоенные демонстрации, а культурные ценности подвергались серьезной переоценке. Нам хотелось или смотреть телевизор, или бродить по улицам, поэтому, как только у нас с Жан-Клодом появилась общая идея сценария, мы уехали обратно во Францию, чтобы изложить ее на бумаге.

Мы думали, что нам будет легче сидеть и работать в Париже, но вскоре после нашего приезда студенты с левого берега Сены затеяли свою революцию. Они поджигали автомобили, разрисовывали стены карикатурами на политиков и дрались с полицейскими. Когда мне удавалось увести Жан-Клода с баррикад, он оказывался слишком возбужденным, чтобы думать о кино, поэтому я повез его в Прагу.

Я думал, что там мы сможем наконец мирно работать, но Чехословакия бурлила еще больше, чем Париж или Нью-Йорк. «Пражская весна» была в самом расцвете, коммунистическая партия утратила контроль за происходящими событиями. Создавались новые партии, раскрывались секретные досье, переписывалась история, Советский Союз

подвергался насмешкам, хотя в стране проводились зловещие маневры частей Красной Армии. Наша машинка простаивала, мы не написали ни одной страницы.

В августе мы с Каррьером вернулись в Париж. Начался традиционный сезон отпусков, столица успокоилась, мы смогли наконец взяться за наш сценарий.

Как-то летним днем Жан-Клод и я решили передохнуть и отправились в район Пляс-Пигаль, чтобы поискать нашего приятеля-киношника Жан-Пьера Рассама на его привычном месте, в паршивеньком баре на углу. Мы нашли его и провели вместе приятный вечер, мы пили и болтали с красивой еврейкой сомнительной нравственности, по имени Ева. Мы были молоды и ни в чем не знали удержу. Жан-Пьер решил гульнуть и посулил Еве тысячу франков за ночь, после чего они уехали на такси к ней домой. Мы с Жан-Клодом допили вино и вернулись к нему в квартиру, которая в то время больше напоминала приют. У Жан-Клода были друзья на всех континентах, поэтому у него всегда останавливались экзотические гости. Кроме того, у него была жена, крошка дочь и теща. Когда мы вернулись, вся команда спала глубоким сном.

Мы прошли на цыпочках по скрипучему полу коридора в кухню, перекусили, еще немного выпили на сон грядущий, еще немного поговорили о сценарии. Я не скоро добрался до постели. У меня была отдельная комната; я лег и сразу уснул.

Потом над моим ухом зазвонил телефон. Трезвонили все аппараты в доме. Наконец кто-то снял трубку. Я уже начал засыпать снова, как вдруг дверь моей комнаты тихо открылась. На пороге стоял Жан-Клод в трусах, с сонными глазами.

— Это тебя, Милош.

Я взял трубку и услышал неразборчивый голос Жан-Пьера, известного своими шуточками.

— Милош, русские оккупировали вашу страну!

Все газеты только и писали что о Дубчеке, Брежневе и «пражской весне».

— Слушай,— сказал я.— Ты пьян, и это не смешно.

— Я не пьян! Русские танки вошли в вашу страну!

— Жан-Пьер, мне надоело.

Я положил трубку и решил подождать, чтобы выяснить, достаточно ли холоден я был с ним, чтобы отбить у него охоту звонить мне. Он был здорово пьян, но и я был не трезвее, так что с трудом держал глаза открытыми. Однако в тот момент, когда я проваливался в сладкий сон, снова зазвонили все телефоны в доме. Снова в дверях комнаты появился Жан-Клод.

— Это тебя.

Я потянулся к телефону.

— Да, Жан-Пьер.

— Слушай меня, Милош! Я не шучу! Бога ради, включи радио! Подожди минутку! Подожди! Не клади трубку! Я передаю Еве. Она тебе скажет.

Жан-Пьер услышал новости, когда Ева сунула его под холодный душ. Она пыталась привести его в чувство в ванной комнате и включила радио, надеясь, что какой-нибудь рок-н-ролл поможет ей справиться с этой монументальной задачей. Так я узнал, что Советский Союз вторгся в Чехословакию и все уже будет не таким, как прежде.

Выбранная дорога

Двадцать первого августа 1968 года Чехословакия оказалась отрезанной от остального мира, а мои Вера, Петр и Матей были в Праге. Я подумал о моих родителях и о том шансе, который они упустили перед

войной, когда Куколы предложили им уехать из страны накануне немецкой оккупации. Я решил, что не повторю их ошибки.

Оказалось, что моему брату Павлу, известному домоседу, пришли в голову те же мрачные мысли. В тот же самый день он собрал свою семью и уехал с родины в единственное место, где он бывал за пределами Чехословакии. За несколько месяцев до этого он побывал в Брисбене, в Австралии, и именно там он сумел почувствовать себя счастливым. Он до сих пор живет там, пишет абстрактные картины с видами морского дна и возглавляет все увеличивающееся семейство.

В первые дни после вторжения в Чехословакии царил хаос. Дубчек и другие лидеры были вывезены в Советский Союз. Ходили слухи, что их расстреляли и что Советы собираются посадить у нас новое правительство, но в то же самое время усиливалось сопротивление народа оккупантам. Толпы людей, рыдая, окружали советские танки и кричали на солдат. Некоторые умоляли их уйти домой, некоторые кидали в них камни. Было убито много людей. Подожгли несколько танков. Радио Праги продолжало выходить в эфир и руководить пассивным сопротивлением, призывая людей убирать с улиц дорожные знаки, чтобы еще больше запутать и без того дезориентированную Советскую Армию. Между тем тысячи чехов и словаков начали переходить западную границу страны, которая впервые за двадцать лет оказалась открытой.

Я быстро протрезвел, бросился к приемнику и сидел возле него как приклеенный, пока мог это выдерживать. Я чувствовал себя таким же беспомощным, как в тот день, когда я пытался сдвинуть с места буфет на изогнутых ножках во время гестаповского обыска. Русские играли наверняка, и они, разумеется, собирались набросить на набиравшееся новых сил общество густую сеть махрового сталинизма. Сменится несколько поколений, прежде чем мы сможем излечиться от этой травмы.

Мне нужно было вытащить семью из страны. Клод Берри и Жан-Пьер Рассам немедленно вызвались поехать в Прагу и вывезти Веру и моих мальчиков из Чехословакии. Я не решался вернуться туда сам, поэтому я уцепился за их предложение. Проблема была лишь в одном — у них не было машины, чтобы поехать туда. В 1968 году Клод Берри еще не был всемирно признанным режиссером и продюсером. Он был всего лишь актером, который только что поставил свой первый фильм и чья старая машина проводила больше времени в ремонте, чем в пути.

Я боялся, что в любой момент могут закрыть границу. Рассам разрешил проблему, взяв «ситроен» у Франсуа Трюффо, и тогда я написал несколько истерических фраз для Веры, заклиная ее хватать детей и ехать в Париж. Берри и Рассам пустились в дорогу, ехали они без остановок. На чешской границе они увидели толпы встревоженных людей, выезжающих из страны, но в страну не пытался попасть никто. Они въехали беспрепятственно, а потом, отъехав от границы, оказались в полном замешательстве. На шоссе и улицах не было дорожных знаков, на домах не было ни номеров, ни табличек с названиями улиц. У них не было карты, а вокруг никто не говорил ни по-английски, ни по-французски, ни по-испански. Они долго ездили по плохим дорогам. Они видели русских солдат и танки. На каждом перекрестке у них возникало ощущение, что здесь они уже были. Наконец на маленькой заправочной станции в каком-то городишке нашелся паренек, заговоривший с ними на ломаном французском. *Месье* хочет добраться до Праги? *Pas problem. Без проблема,* он сам как раз собирается туда, чтобы понять, что происходит.

— *Suivez-vous!* — приказал он.— Следуйте за *вами!*

Времени на выяснения не было. Парень вскочил в машину, промчался по городишку, чтобы подобрать пару приятелей, потом выехал на шоссе. Они ехали за ним, напуганные, раздраженные, перекидываясь нервными шуточками насчет Франца Кафки. Вдруг Жан-Пьер почувствовал, что его мочевой пузырь вот-вот лопнет. До сих пор он слишком мало думал о своем теле и не ощутил этого. Клод не хотел останавливаться, чтобы не потерять из виду проводника, который мчался по извилистым, покрытым

рытвинами дорогам с головокружительной скоростью. Мои друзья начали спорить. Клод был непреклонен, и в конце концов Жан-Пьер перебрался на заднее сиденье и начал облегчаться через окно. Именно в этот момент они увидели, что к ним приближается колонна русских грузовиков, их капоты походили на морды мастифов. Жан-Пьер поспешил отодвинуться от окна еще до того, как сумел прекратить уже начатое дело. Он боялся, что русские могли усмотреть в отправлении его естественных потребностей акт политического протеста и убить его. В результате он обмочился сам и обмочил всю машину, что несколько разрядило ситуацию.

Проводник помог моим милым французам найти нашу квартиру. Вера была дома, но она не говорила ни по-французски, ни по-английски, ни по-испански. Жан-Пьер предстал перед ней с огромным мокрым пятном на брюках. Клод протянул ей клочок бумаги с моими каракулями. Вера перечитала их несколько раз, потом схватила наших четырехлетних близнецов, впихнула все что могла в два чемодана, со слезами простилась с родителями и уселась в «ситроен». Она взяла с собой все, кроме паспорта, но, к счастью, чешские пограничники все еще выпускали из страны любого гражданина с удостоверением личности. И так Вера и мальчики смогли пересечь границу безо всяких бумаг.

С помощью моих французских друзей мы нашли просторную квартиру в пригороде Парижа, и вскоре она заполнилась чехами. Бывали ночи, когда у нас ночевали одновременно девять человек, комнаты и коридоры становились иллюстрацией справочника «Кто есть кто в чешской «новой волне». У нас побывал Иван, а кроме него — Юрашек, Яромир Иржес, Немец и Шкворецкий. Мы слушали сообщения пражского радио и читали между строк в чешских газетах. Мы до потери сознания спорили над тем, какой сделать выбор. Должны ли мы вернуться? Должны ли мы сидеть спокойно здесь и ждать прояснения ситуации? Должны ли мы перестать обманывать самих себя и попросить где-нибудь политического убежища? Разговоры затягивались допоздна, а потом мы не могли спать. Мы стояли на перепутье наших жизненных дорог, все представляли будущее по-разному, и у каждого из нас были свои собственные страхи, таланты и мечты.

Той осенью на протяжении нескольких месяцев казалось, будто страна выдержала советское вторжение. Дубчек под дулом пистолета подписал в Москве то, что от него требовали, но потом он вернулся в Прагу, где его встречали как героя. Он оставался у власти, пресса не подвергалась цензуре, чешское радио вещало так же свободно, как и весной.

Некоторые из наших гостей вернулись в Прагу. Вера не чувствовала себя счастливой в Париже. Она скучала по своим родителям, по своему миру, по родному языку. В Праге перед ней открывалась прекрасная карьера актрисы и певицы в театре «Семафор». Она боялась, что в эмиграции она превратится в пьющую домохозяйку. К тому же романтическая стадия нашего брака уже миновала, и несколько месяцев она просто страдала. Наконец как-то вечером она заявила мне, что больше не может жить за границей. Она решила вернуться. Я сказал ей, что я тоже вернусь — в Америку, к моим фильмам.

Мы попрощались. В какой-то степени я даже радовался, что смогу пересечь Атлантику налегке. Я был разорен, у меня в руках оставался лишь сомнительный контракт. Я не мог дать семье достаточно стабильное положение. У меня не было ничего, кроме твердого намерения покорить Голливуд. Все остальное — детали.

Второе «я» II

Я полетел в Нью-Йорк с Иваном, который твердо решил эмигрировать. Я еще не сжег мосты, связывавшие меня с Чехословакией, потому что официальный контракт, заключенный «Фильмэкспортом» и «Парамаунтом», все еще оставался в силе. Я въехал в страну по чешскому паспорту, с визой, дававшей мне право на работу в Америке.

Иржи Восковец, который когда-то написал вместе с Яном Верихом «Балладу в лохмотьях», а с тех пор поменял имя на Джордж Восковец и стал актером в Нью-Йорке, где жил уже двадцать лет, нашел для нас чудесный дешевый домик. Мы сняли его. Он стоял среди таких же домов из темного камня недалеко от Лерой-стрит в Виллидже. Чтобы подойти к нему, нужно было пройти через узкий проход между двумя домами. Мы назвали этот короткий туннель нашей «мышиной норой», он вел в маленький садик, где росло несколько тенистых деревьев.

Наш домик походил на старый пирог — это была высокая выцветшая ванильно-розовая пирамидка. На четырех этажах, соединенных винтовой лестницей, располагались четыре комнаты. Нижний этаж частично уходил под землю, и в нем размещалась кухня с длиннющим старинным столом. Мы с Иваном пытались выучить язык и для этого наклеивали на стены и шкафы карточки размером три на пять дюймов с написанными словами и запоминали странные английские идиомы, занимаясь стряпней. На втором этаже была гостиная, на третьем — спальня, на четвертом — кабинет.

Малюсенький садик был стиснут стенами, покрытыми плющом, которые ограждали его от шумных соседних улиц, где жизнь напоминала бесконечный парад хиппи. Этот садик дарил нам покой и мир, казалось, что мы находимся в Александрии, Барселоне или в каком-то другом древнем городе.

Мы никогда никого не выгоняли, поэтому в доме постоянно были люди. Какие-то друзья останавливались у нас, кто-то уезжал, а кто-то просто выходил ненадолго. Драматург Джон Гуэйр говорил, что наш маленький домик похож на итальянскую виллу. Каждый раз, когда он заглядывал к нам, ему казалось, что он уехал из Америки и попал в колонию беженцев и иностранных художников, где значение имеют только книги и алкоголь,— в посольство авангардной богемы.

Время, проведенное на Лерой-стрит, я вспоминаю с удовольствием. Мне было под сорок, я любил ходить по улицам Нью-Йорка, чувствуя, что теперь этот умный и нервный город с каждым днем становится все больше моим.

Мой американский фильм продвигался вперед, сценарий был почти готов. В «Отрыве» шла речь о супружеской паре из среднего класса, которая пытается разыскать свою пятнадцатилетнюю дочь, уехавшую на конкурс авторской песни в Ист-Виллидж. Родители безуспешно прочесывают улицы, потом вступают в Общество Родителей Сбежавших Детей и оказываются в фешенебельном зале, где все эти родители старательно курят марихуану, чтобы понять, что именно увело из дома их драгоценных чад. Они возвращаются домой ошеломленные, вместе с другой парой, тоже членами общества, и начинают играть в стрип-покер: проигравший должен раздеваться. Они не отдают себе отчета в том, что их дочь решила завязать с уличной жизнью и спокойно спит в своей комнате на втором этаже.

Я познакомился с молодым кинорежиссером Джоном Клейном и его приятелем-денди Винсентом Скиавелли, которые только что сняли студенческий фильм о сбежавшей из дома девочке, и попросил Джона помочь мне и Каррьеру со сценарием. Потом я переписал сценарий вместе с Джоном Гуэйром и наконец сдал его на «Парамаунт».

Первая реакция на сценарий поступила непосредственно от Чарли Блюдорна.

— Никому твой сценарий не нравится, Милош,— сказал он.

Потом были нервные переговоры, манипуляции, обеды, ночные выпивки и предложения. На «Парамаунте» не хотели, чтобы я ставил «Отрыв», но предлагали мне снимать у них другие фильмы, например «Галилея» с Родом Стайгером. Я же был полностью уверен в моем сценарии и не мог представить себе какую-то другую работу. К счастью, в моем контракте с «Парамаунтом» была лазейка. Если студия отвергала мой сценарий, я имел право выкупить его, возместив все затраты. Мне выплатили к тому времени примерно 10 000 долларов в виде суточных, кроме этого, были еще

какие-то билеты на самолет и другие расходы; я подсчитал, что сценарий обойдется мне в 30—40 тысяч.

Меня никогда не взяли бы бухгалтером в Голливуд. Настоящая стоимость моего сценария была около 140 тысяч долларов. Агент Клода Берри, представлявший мои интересы, являлся одновременно агентом менеджера, который подписал контракт на мой фильм. Это было соглашение по типу «играй-или-плати», гарантировавшее ему 50 000 долларов независимо от того, будет фильм снят или нет. Потом возникли новые проблемы...

Сто сорок тысяч долларов — это были колоссальные деньги. Я уже едва не попал в тюрьму за половину этой суммы. Я не зарекомендовал себя как режиссер, я плохо говорил по-английски, качество моего сценария оставалось спорным, а я уже задолжал сто сорок тысяч!

Утром я понял, что не могу подняться с постели. Я встал и почувствовал, что мои ноги как будто сделаны из резины. Я с трудом добрел до ванной. Все мышцы и суставы болели, стоять я не мог. Я дотащился обратно до кровати, свалился, и неизъяснимая сладость разлилась по всему телу. Я почувствовал, что умираю, что я уже никогда не встану с этой кровати.

Мне очень повезло, что рядом был такой друг, как Иван. Он образцово ухаживал за мной, отражая все телефонные звонки и всех посетителей. Я был не в состоянии ни с кем разговаривать. Через неделю я уже не хотел разговаривать и с Иваном.

— Может быть, тебе стоит показаться психиатру? — мягко предложил он.

— Может быть, *тебе* стоит показаться психиатру,— ответил я.

— Прекрасно, я вижу что твое «я» в рабочем состоянии,— сказал Иван.— Это уже что-то.

В последующие дни Иван продолжал задавать мне странные вопросы относительно моих ощущений, моего детства, моих симптомов. Время от времени он приходил ко мне с каким-то медицинским заключением и приносил какие-то таблетки. Он постоянно объяснял мне, что поговорил со своим другом, таким же амбициозным и одержимым типом, который раньше ни в чем не знал поражений и прошел через такие же испытания. Он даже начал выдавать такие ученые термины, как «horror mortis» («страх смерти»).

Позже я узнал, что Иван ходил к психиатру вместо меня, *за* меня. Психиатр был поклонником кино, так что Милош Форман получал скидку. Иван знал меня вдоль и поперек, поэтому для него не представляло сложности описать мои симптомы, рассказать мои мечты, попытаться сыграть мои реакции. Добрый доктор ничего не заметил, хотя в конце концов Иван признался ему, что я подвергался психоанализу через посредника.

А я тем временем пошел на поправку. Когда я встал, чтобы пойти в ванную, я внезапно обнаружил, что могу задержаться в комнате. Я даже смог немного посмотреть в окно. Я сполз по ступенькам и уселся на диван в гостиной. Потом, утром, я вышел в садик. Я стоял на открытом пространстве, вдыхая свежий воздух, все еще в пижаме, но воображаемая лихорадка уже не мучила меня. Я пролежал в постели два месяца.

Теперь я постепенно обретал свою энергию и возвращался к жизни. Я пообедал с Хелен Скотт, и она рассказала мне, что на студии «Юниверсал» решили проводить новую политику. Они искали нового «Беспечного ездока» (фильм принес им большую прибыль), так что были готовы снимать фильмы по рискованным сценариям, если те стоили меньше миллиона. Она связалась с Недом Тэнненом и сумела заинтересовать его моим проектом. Я полетел в Лос-Анджелес и прочитал сценарий Тэннену и Дэнни Селзнику, сыграв для них все роли фильма. Это был спектакль всей моей жизни. Я уже не помню почему, но мне надо было вернуться в Нью-Йорк. Когда я добрался до Лерой-стрит, там была телеграмма из «Юниверсал». Они хотели снимать «Отрыв».

«Отрыв»

Я запретил себе радоваться этой телеграмме. Человеку, только что пережившему тяжелые времена, бывает страшно поверить первой же хорошей новости. Я был уверен, что вскоре возникнет новая непреодолимая проблема или что-нибудь еще, и я оказался прав.

«Юниверсал» предложил сценарий нескольким продюсерам для подготовки бюджета. По самым скромным подсчетам выходило, что картина обойдется в 1 200 000 долларов, а позиция «Юниверсал» была незыблемой. Компания не собиралась истратить ни одного цента сверх миллиона долларов. А поскольку мне нужно было прежде всего расплатиться с «Парамаунтом», мой бюджет урезался и вообще до 850 000 долларов.

Я стал искать какого-нибудь сумасшедшего, который мог бы помочь в съемках фильма за небольшие деньги, и кто-то рассказал мне про Майка Хаусмана. Он испытывал мотоциклы, и на его счету было несколько авангардистских фильмов. Мне сказали, что, если надо, он будет лазить по карманам, но фильм поставит.

Я встретился с Майком за обедом. Это был молодой, высокий, энергичный парень, конечно, сумасшедший. Я только начал рассказывать ему историю «Отрыва», как он перебил меня:

— Сколько вам на это дают?

— Я сейчас дойду до этого.

— Нет, нет. Сколько?

— Ну ладно. Восемьсот пятьдесят, но я...

Майк пожал плечами.

— Ладно, снимем за восемьсот пятьдесят.

Он ошибался. Я согласился на меньший гонорар, он тоже. Все актеры работали за суточную оплату. Все перевозки осуществлялись в машине Майка, он сам сидел за рулем. Машина была открытой — закрытая перегревалась бы,— но на переднем сиденье умещались Мирек Ондржичек и я, а на заднем — наши главные исполнители Бак Генри и Линн Карлин и еще какой-нибудь актер. Мы сняли фильм за 810 000 долларов.

Майк Хаусман принадлежал к одной из богатейших семей Нью-Йорка, но вы бы никогда не догадались об этом. Правда, узнав, что его родители с ним не разговаривают, вы бы скорее в это поверили. Его готовили к руководству семейным бизнесом, но он бросил все это. Родственники считали, что он просто прожигает жизнь. Своим «Отрывом» я действительно обязан Майку. С тех пор он многого добился в кино, и до всего этого он дошел собственным путем, и мне кажется, что это было для него главным.

К тому времени когда мы по-настоящему начали съемки «Отрыва», а это произошло летом 1970 года, я уже пару лет подыскивал актеров. Моим помощником в этом деле, хотя она об этом и не догадывалась, стала Мэри Эллен Марк, прекрасный фотограф и прекрасный друг. Каждый уик-энд Мэри Эллен и я встречались и шли смотреть бесконечный хэппенинг у фонтана Бетезда в Центральном парке, где настоящие хиппи смешивались с хиппи «воскресными». Мэри Эллен фотографировала, а я выискивал типажи для фильма. Еще я собирал материал для «Волос», но тогда я не знал этого.

Как-то раз я увидел двух юных девушек, которые плескались в фонтане. Одна из них выглядела точно так, как могла выглядеть сбежавшая девочка в моем фильме. Ей было около пятнадцати, она явно хотела принадлежать к «детям-цветам», но было видно, что она не живет на улице. Я решил заманить ее на пробы.

В Чехословакии я просто подошел бы к ней и задал свой вопрос, но в Нью-Йорке, да еще с моим жутким английским я боялся сойти за какого-нибудь педофила из Европы, пришлось послать на предварительные переговоры Мэри Эллен. Она вернулась с девочкой и сфотографировала ее. Девочку звали Линниа Хикок, и в кинопробах она выглядела такой доверчивой и естественной, что я предложил ей роль.

Мэри Эллен познакомила меня со своим другом Баком Генри, которого я взял на роль отца героини. Я пригласил на роль его жены Линн Карлин, потому что она произвела на меня большое впечатление в фильме Джона Кассаветеса «Лица», который мне очень понравился.

Я пригласил всех этих людей на роли в фильме еще до того, как стало ясно, что наш бюджет не принят «Парамаунтом», поэтому, когда я получил еще один шанс на «Юниверсал», оказалось, что моя картина будет значительно дешевле, чем ожидалось. Я постарался пригласить как можно больше друзей на эпизодические роли. То же сделал и Майк Хаусман — в целях экономии он даже уговорил своего отца, Джека, с которым помирился в то время, сыграть маленькую роль. Многие люди работали в фильме задаром, в собственной одежде, например, исполнители главных ролей носили то, что отобрали костюмеры из их гардероба.

Я ставил «Отрыв» так же, как и мои чешские фильмы. Я объяснял актерам основную идею эпизода. Я обсуждал с ними мотивацию поведения и склад ума их персонажей, а затем показывал им написанный нами диалог. Очень часто они выражали наши мысли собственными словами.

Я пытался сделать фильм как можно более естественным. В сцене игры в стрип-покер, ближе к концу картины, я сделал так, что актеры не знали, кто проиграет следующую партию. Для первого дубля я разложил карты, как мне было нужно по сюжету, но дальше актеры играли в настоящий стрип-покер.

Атмосфера на площадке была великолепной, какой она и должна была быть в таких обстоятельствах. У нас не было примадонн, не было барьеров, зависти, не было парикмахеров, гримеров, не было грузовиков-трейлеров. Я думаю, что зритель может почувствовать это, смотря фильм.

Мне было интересно увидеть самодеятельные таланты, пришедшие с улицы на наш «конкурс», который оказался совсем не похожим на мое старое «Прослушивание». Девушка с гитарой, приехавшая в Нью-Йорк с Юга, произвела на нас большое впечатление своей композицией. Ее звали Кэти Бейтс. Пришла еще одна совершенно никому не известная певица по имени Керли Саймон, которая спела нам замечательную песню. В нашей сцене в ночном клубе снимались Айк и Тина Тернер.

«Отрыв» заканчивается торжественным обедом. Линниа представляет родителям своего парня, с которым познакомилась на улице. Он старше ее на несколько лет, у него нечесаная борода, длинные волосы, обветренные щеки, он ведет себя как наркоман. Он молчит. Родители задают обычные в таких случаях хитроумные вопросы, но отвечает на них Линниа. Оказывается, что парень — музыкант, он сочиняет современную громкую музыку и играет на фортепиано. Родительский допрос так и продолжается через посредника, пока Бак Генри не задает вопрос, на который Линниа ответить не может:

— И ты получаешь за это деньги?

Парень долго молчит, потом кивает.

— Сколько? — покровительственно спрашивает отец.

После новой длинной паузы хиппи впервые открывает рот:

— Двести девяносто тысяч долларов.

Отец давится супом.

— Без налогов,— добавляет парень, чтобы старик немного пришел в себя.

Фильм заканчивается тем, что отец, аккомпанируя себе на рояле, поет дурным голосом «Чужие в раю» для дружка своей дочки.

Джон Клейн нашел настоящего музыканта, Дэвида Джиттлера, на роль парня. Он абсолютно соответствовал моему представлению об этом персонаже. Мне нравилось бесстрастное лицо и выразительные глаза Дэвида. Когда мы подошли к съемке его первой фразы, «Двести девяносто тысяч долларов», я объяснил ему, чего хочу добиться, и рассказал, в чем суть эпизода. После этого включили камеру.

— И ты получаешь за это деньги? — спросил Бак Генри.

Джиттлер выдержал нужную паузу и кивнул. Пауза была великолепная.

— Сколько? — спросил Бак.

После этого наступила потрясающая пауза, которая постепенно переросла в паузу слишком длинную, а потом стала и вовсе бесконечной.

— Стоп! — скомандовал я.— Дэвид, именно сейчас ты должен сказать «Двести девяносто тысяч долларов». Когда он спросит тебя сколько. О'кей? Да?

Дэвид нервно раскачивался на стуле, его голова мотнулась, я принял это за кивок, так что мы снова приготовились снимать.

— Камера! Снимаем!

— Сколько? — снова спросил Бак.

Молчание. Дэвид просто сидел, уставившись в стол.

— Стоп! Дэвид, в этом месте ты должен сказать свою фразу! Ты отвечаешь на вопрос, о'кей?

Дэвид снова покачался на стуле, снова вроде бы кивнул, на сей раз казалось, что он понял.

— Пожалуйста, не забудь, ладно? О'кей! Камера! Снимаем!

Диалог опять шел плавно до самой фразы Дэвида, а потом наступил новый период все углубляющейся тишины.

— Стоп! Дэвид? Почему ты не говоришь свои слова?

— Потому что я никогда не зарабатывал двести девяносто тысяч долларов за год,— пробормотал Дэвид, глядя на свои руки.

— Но, Дэвид! Это же фильм! Это не про тебя!

— Нет, это про меня. Я играю самого себя в этой картине, и я не хочу говорить ни слова неправды. Потому что я действительно музыкант. Я действительно играю на фортепиано, я действительно пишу песни.

— Дэвид, ты пришел сюда, на этот обед, как будто ты ухаживаешь за девушкой! А на самом деле ты за ней *не* ухаживаешь!

— Откуда вы знаете? Мысленно ухаживаю.

Я попытался переубедить Дэвида, но он даже не смотрел на меня и упрямо доказывал, что фильм про него. Наконец у меня опустились руки, и тогда за дело взялся Джон Клейн. Он отвел Дэвида в сторону и что-то шептал ему на ухо битых два часа, а мы все нервно слонялись по площадке. Потом он подошел ко мне и сказал, что Дэвид готов произнести свои слова в нужный момент. Теперь уже *я* отвел Джона в сторонку:

— Что ты ему сказал?

— Я спросил у него, сколько он самое большее зарабатывает за год, а потом я объяснил ему, откуда взялась эта цифра, двести девяносто тысяч. Я сказал ему, что правительство сразу заберет половину, а потом еще надо будет платить агентам и бухгалтерам, и потом еще будут другие расходы, ну и так далее. И в конце концов я дошел до трехсот долларов, которые он заработал в прошлом году.

— Так он все еще думает, что этот фильм про него? — недоверчиво спросил я.

— Ты хочешь, чтобы он говорил убедительно, или не хочешь?

Я скомандовал: «Мотор»,— и затаил дыхание.

Все началось так же гладко.

— Сколько? — спросил Бак.

— Двести девяносто тысяч,— сказал Дэвид.— Без налогов...

Я вздохнул с облегчением и уже хотел сказать «Стоп!», когда Дэвид снова заговорил и на этот раз начал импровизировать. Он вошел в роль, и я не стал мешать ему.

— Забавная штука,— сказал он.— Знаете, многое из того, что делает правительство, меня злит, ну вот я и пишу песни про это и хочу, чтобы их как можно больше людей услышали... А потом приходится платить именно за то, что тебя больше всего злит... Но знаете, я, как мне кажется, признаю противоречия...

Это было великолепно.

Когда мы закончили «Отрыв», я был уверен, что это очень хороший фильм. Я рассчитывал на то, что его успех в Америке даст мне возможность навсегда вернуться к моей семье в Прагу.

Политическая ситуация в Чехословакии стала к этому времени трагической. Александр Дубчек и другие либеральные коммунисты «пражской весны» ушли в историю, к власти вернулись старые сталинисты. Начались чистки, аресты, запреты на книги и фильмы, но я все еще не хотел эмигрировать из моей страны, как это сделал Иван. Я думал, что «Отрыв» станет таким хитом в Америке, что даже ревнивые партийцы с «Баррандова» уже не смогут мне навредить. Я заработаю много денег, поеду домой через четыре или пять месяцев, отдохну с семьей, а потом начну искать новую работу. Кроме того, Папушек и Ондржичек оба были в Праге, так что я надеялся, что мне повезет и я смогу собрать почти всю мою старую команду.

Коммунист из Голливуда

Американцы — самый благородный народ на свете. Они невероятно искренни, уступчивы, всегда готовы прийти на помощь, всегда открыты для нового. Но они также могут быть совершенно невежественными, когда речь заходит об остальном мире. По мнению многих американцев, если вы приехали из коммунистической страны, вы наверняка красный или по меньшей мере левак.

В 1971 году «Отрыв» был наконец показан на открытом просмотре в кинотеатре «Плаза» в Нью-Йорке. Первый сеанс начинался в полдень в воскресенье, и мы с Майком Хаусманом решили пойти. В тот день я проснулся в четыре часа и больше уже не заснул. В шесть часов я побежал за воскресной «Нью-Йорк таймс». Я лихорадочно пролистал толстую газету и нашел весьма благоприятную рецензию. Они даже поместили мою фотографию.

Я прочел всю газету, а потом решил, что должен как следует обставить великую премьеру моего первого американского фильма. В десять часов я отправился в гараж за машиной. Это был старый зеленый «мерседес», я не ездил на нем больше года, и он совсем застоялся. Я привез его из Европы, на нем еще были чешские номера. Я собирался подъехать к кинотеатру, где-нибудь позавтракать, а потом пить кофе и ждать Майка.

В тот день я был так возбужден, что, выехав из гаража, сразу же поехал на красный свет. В тот момент, когда я увидел в зеркальце заднего обзора полицейскую мигалку, я сообразил, что забыл дома бумажник. У меня не было ни прав, ни паспорта, ни удостоверения личности, но зато были очень странные номера.

Полицейский был беспощаден. Он задержал меня сразу, как только услышал мой акцент. В участке я рассказал дежурному сержанту, что я — чешский кинорежиссер, и он понял, что я не просто угонщик, а угонщик-коммунист. Я пытался объяснить, что все дело в нервах. Через час в «Плазе» должна состояться премьера моего первого американского фильма, и мне было просто сложно думать о чем-то другом.

Чем больше я говорил, тем больше вызывал подозрения. Полицейские уже собирались бросить меня за решетку, когда меня осенило:

— Слушайте! У вас здесь есть сегодняшняя «Нью-Йорк таймс»?

Они усмехались, пока я лихорадочно листал газету. Им-то все уже было ясно. Я нашел свою грязноватую фотографию и сунул им под нос. Усмешки сбежали с лиц. Перед ними был Мистер Голливуд. Очень Важная Персона из кино. Они быстро позвонили в кинотеатр «Плаза» и связались с Майком Хаусманом.

Когда Майк вызволял меня из участка, он хохотал так, что, если бы этот смех удалось законсервировать, мы бы до сих пор слышали его отголоски. Он еще хихикал, когда мы входили в кинотеатр, но едва мы оказались в зале, как смех прекратился: на премьеру моего первого американского фильма собралось всего-навсего восемь зрителей.

Майк и я провели в «Плазе» целый день и постепенно успокоились. К вечеру билеты стали продаваться лучше. Во время фильма зрители смеялись и веселились, но повисшая в воздухе концовка, казалось, озадачи-

вала их. Сбежавшая дочь вернулась домой, но как понять, надолго ли? Ясно, что никого из семьи пережитое потрясение ничему не научило. Нью-йоркские зрители казались разочарованными. Тем не менее после последнего сеанса мы с Майком были довольны тем, что увидели.

Мнения рецензентов были разными: от хвалебных до двух-трех писулек, в которых меня обвиняли в том, что я обливаю Америку грязью, и советовали мне убираться шипеть туда, откуда я пришел,— интересно, что авторами этих замечаний были друзья — эмигранты из коммунистических стран. Позже фильм сделал неплохие сборы в Европе, но в Америке дохода от него не было. Во многом был виноват неопределенный финал, но большую роль сыграло и то, что со стороны «Юниверсал» не последовало ни одного слова в поддержку фильма, никакой рекламы. «Отрыв» показывали на протяжении шестнадцати недель. Он никогда не был в широком прокате и до сих пор не записан на видео.

Поскольку мне приходилось расплачиваться по долгам еще до того, как «Отрыв» принес какую-то прибыль, я так и не увидел ни цента. Я был разорен, срок моей американской визы истекал. Мне нужно было решать, где жить и работать. Принять самое главное решение было легко: о возвращении в Чехословакию больше не могло быть и речи. Во-первых, я боялся возвращаться, потому что знал, как коммунисты не доверяют людям, жившим за границей без каких-то весомых оснований. Во-вторых, я был слишком честолюбив, чтобы возвращаться побежденным. Мой американский фильм не покорил Голливуд, у меня было всего несколько рецензий. Но я твердо решил сделать еще одну попытку. В глубине души я знал, что смогу снять удачный фильм в Америке — фильм, который мне ни за что не удалось бы снять в Чехословакии.

Наконец, когда вы совершенно выбиты из колеи и потерпели полное поражение, самые ничтожные вещи начинают приобретать огромное значение. У меня просто не было денег на обратный билет. Итак, я написал вежливое письмо чешским властям с просьбой разрешить мне остаться за границей еще на какое-то время. Мне быстро ответили, что я должен вернуться в Прагу и поставить какую-то печать в паспорте. Было ясно, что, если я вернусь, обратно мне уже не выехать, так что я написал новое письмо, о том, что у меня нет денег на самолет, я прошу лишь о печати, которую без проблем могло поставить мне чешское посольство в Вашингтоне.

Следующей дошедшей до меня новостью стало известие о моем увольнении с «Баррандова». Жребий был брошен. Я стал эмигрантом и подал прошение о выдаче мне «грин карт». Спустя несколько месяцев мне пришло приглашение на беседу в Иммиграционную службу.

Через барьер в приемной на меня смотрел суровый человек с булавкой в галстуке.

— Ваше прошение о выдаче «грин карт» отклонено.

— На каком основании?

— На том основании, что вы солгали в этом прошении.

— О чем я солгал?

— Вы утверждаете, что никогда не были членом коммунистической партии.

Я с изумлением уставился на него.

— Послушайте,— сказал я,— я не знаю того, что знаете вы, но что до меня, то я никогда не был членом ни одной политической партии, и уж в особенности — коммунистической.

— Наши сведения говорят о другом,— сказал бюрократ.— Вы будете подвергнуты процедуре депортации.

Это заявление так потрясло меня, что я немедленно стал искать адвоката, занимающегося проблемами иммиграции. Адвокат согласился, что моя ситуация была очень серьезной, но подал апелляцию и сумел отсрочить мою высылку.

Через год мне пришло новое извещение из Иммиграционной службы. Мне предлагалось снова встретиться с человеком с булавкой в галстуке. Он был суров, как обычно.

— Мистер Форман, вы никогда не были членом коммунистической партии,— сообщил он мне и протянул мою «грин карт».

У меня нет точного объяснения происшедшему. Я думаю, что правительство США получало информацию из источников по обе стороны «железного занавеса». Видимо, у американцев не было независимой сети информаторов в Чехословакии, так что им не приходилось выбирать сотрудников. И если чешская госбезопасность хотела навредить какому-нибудь эмигранту, она просто поставляла о нем информацию, которая была ей выгодна.

Меня не слишком волновала нелегальность моего пребывания в Америке в течение года. Я не имел права работать, но я и так не особенно стремился к этому. Я понял, сколько мне еще надо узнать об Америке, чтобы снимать фильмы в этой стране. Я осознал, что в Америке всегда будут какие-то вещи, которые я не смогу постичь до конца, но это не должно мне мешать до тех пор, пока я буду помнить об этом и работать в пределах моих познаний, однако мне предстояло полностью изменить стиль работы.

В Америке было совершенно невозможно ставить фильм про события повседневной жизни и снимать в нем непрофессиональных актеров. Я мог переносить на экран книги или пьесы, но мне нужно было узнать абсолютно все о мире, в котором происходят эти события, чтобы сделать мой фильм максимально правдивым.

Грубо говоря, я понял, что, если, зайдя в бар по соседству, я не буду понимать каждое услышанное там слово, мне нечего и пытаться снимать фильмы типа «Любовных похождений блондинки» или «Бала пожарных».

Новое ученичество

Когда-то в Чехословакии я пришел в мир кино как сценарист, и теперь, в первые годы моей жизни в Америке, мне снова приходилось начинать со сценариев — написанных по-английски и в совершенно других литературных традициях. Оглядываясь на эти годы, я кажусь самому себе человеком, который заново учится всем навыкам после травмы, сделавшей его инвалидом. Мне пришлось снова стать учеником. Я страстно верил в каждый сценарий, но я уже знал, каким трудным и болезненным может быть сам труд писателя, так что я выбирал лучших, остроумных, веселых соавторов, благодаря которым эта боль превращалась, насколько это было возможно, в развлечение. Первый сценарий, «Гарри, король комедии», я написал вместе с Баком Генри — этот сценарий стал предшественником «Короля комедии» Мартина Скорсезе. Писать с Баком было чертовски весело, но нам не удалось протолкнуть этот сценарий ни одному продюсеру, и тогда Бак представил меня другому великолепному сценаристу и чудесному парню, Эдди Адлеру. С ним мы работали над другим сценарием, «Пуленепробиваемый», который постигла та же участь. После этого я стал писать сценарий по роману в жанре черного юмора «Жизненно важные органы» вместе с его автором, Томасом Берджером.

Берджер был высоким, замечательным парнем с обритой наголо головой. Он обладал невероятным воображением, голова работала как восьмицилиндровый двигатель. Мы постоянно развлекали и смешили друг друга. Сначала мы серьезно садились за работу, потом тратили часы на споры об относительных преимуществах кино и литературы. Почти все мои сценаристы в душе были режиссерами, но Берджер гордился тем, что у него совершенно отсутствовали какие бы то ни было режиссерские амбиции. Он настаивал на том, что литература — самое высокое из искусств, и мы иссушили глотки в этих спорах.

Существует одна странная деталь: в процессе создания фильма самым важным кажется именно то, над чем вы сейчас работаете; когда я пишу сценарий, я абсолютно убежден, что именно он является важнейшим элементом фильма; но то же самое ощущение бывает у меня во время подбора актеров, съемки или монтажа.

Однако сценарии всегда первичны, и именно сценарии становятся фундаментом для всего фильма. Потребовалось бы очень много усилий, чтобы испортить великие сценарии, такие, как «Дети райка» Марселя Карне, «Быть или не быть» Эрнста Любича, «Квартира» Билли Уайлдера или что-нибудь из написанного Дзаваттини. Режиссер обязан взять все лучшее из сценария во время съемок, потом ему приходится еще и еще раз перепроверять свои ощущения во время монтажа, но если у него есть крепкий сценарий, то к нему всегда можно вернуться, если на съемочной площадке не возникнут какие-то оригинальные идеи.

Насколько я могу судить, создание сценариев основано всего на нескольких принципах. Мне кажется, что каждый эпизод фильма, каждое слово, каждая реакция должны быть психологически достоверными. Пусть они будут поданы в совершенно фантастическом, причудливом оформлении — главное, чтобы все, что зритель видит и слышит на экране, было по-человечески убедительным. Если вы попытаетесь навязать зрителям ситуации, неправдоподобные с точки зрения мотиваций и поведения персонажей, они почувствуют это, и вы проиграете.

Но только правды недостаточно. В больших дозах правда становится навязчивой и банальной, поэтому очень важно помнить о том, чтобы фильм постоянно удивлял зрителей, но ведь правдой удивить трудно. Никому не интересно слушать снова и снова, что дважды два равняется четырем. Но если вы скажете: «Я сейчас докажу вам, что дважды два — пять»,— все обратят на вас внимание. «Сейчас я приведу доказательства». После этого вы можете предложить зрителям небольшую задачу на смекалку: «Прежде всего, возьмем два листка бумаги, один — синий, другой — красный. Положим красный листок в желтый конверт, а синий — в черный. Напишем на желтом конверте зелеными чернилами два раза число «семнадцать». На черном конверте напишем розовыми чернилами семнадцать раз число «два» минус шесть. Теперь поменяем местами листки бумаги в конвертах, при этом сложим красный листок два раза вдоль, а синий — четыре раза поперек...»

У вас есть шанс развеселиться самому, наблюдая, как зрители следуют вашим указаниям и стараются понять их. Но, конечно, на самом деле ваша задача состоит в том, чтобы суметь с помощью шутки выпутаться из этой ситуации. Зрители поймут, что их одурачили, но, может быть, у них останется то же ощущение, которое знакомо многим выходящим из кинотеатра: «Фильм, конечно, если говорить всерьез, дурацкий, но такой забавный!»

Иногда именно поэтому некоторые совершенно пустые фильмы имеют больший успех, чем те, где режиссер занят серьезными и тщательными поисками правды. Хороший сценарий играет на ожиданиях зрителей. Он возбуждает их, а потом оправдывает или не оправдывает эти ожидания совершенно непредсказуемым образом. Благодаря сценарию удается поддерживать иронический разговор со зрителями. Поэтому вторым важнейшим принципом для написания сценария я считаю легкость мысли.

Однако весь процесс полон теоретических ловушек. Часто кажется, что у двух персонажей фильма должен быть совместный эпизод или что сюжет должен повернуться именно так, а не иначе. По смыслу все вроде бы подходит, но когда вы пытаетесь написать этот эпизод, оказывается, что это не так. Эпизод, кажущийся таким очевидным и логичным, просто отказывается быть жизненно достоверным.

В таких случаях у меня есть один рецепт — поспать и забыть о своей идее, потому что она представляет собой не что иное, как одну из странных ловушек, расставленных теорией.

Когда я был молод и ничего еще не знал об этом, я думал, что, может быть, существует какой-то секрет писательства, способ проникнуть в тайну этого ремесла, какой-то трюк, которому меня могут научить старые мастера. В поисках этого секрета я однажды обратился к великому актеру и писателю Яну Вериху:

— Пан Верих, когда вы с паном Восковецем писали ваши прекрасные

пьесы, вы начинали с какого-то наброска? С какой-то концепции или плана, который связал бы все воедино?

Маленькие темные глазки Вериха с удовольствием созерцали мою искреннюю, пастушескую наивность; его лицо было веселым.

— Да нет, ни черта! — сказал он.— Мы всегда начинаем с двух вещей: «Кто выходит на сцену?» и «Что он говорит?».

Отель «Челси»

Большая часть моей культурной реабилитации протекала в отеле «Челси»; это место, бывшее на протяжении многих лет средоточием нью-йоркской богемы, идеально подходило для моих целей.

В доме на Лерой-стрит жить было прекрасно, но я ушел оттуда, как только понял, что «Отрыв» не удался. Мы с Иваном больше не могли себе позволить арендовать этот дом, так что мы оба перебрались в отель «Челси», где я и прожил до 1973 года. Тогда эта ветхая гостиничка была домом для Дженис Джоплин и многих других писателей, художников, музыкантов, актеров, фокусников, наркоманов и проповедников. Холл был загроможден холстами, которыми постояльцы расплачивались по счетам. Вся жизнь в этой гостинице была полна красивых жестов и поисков смысла существования. Мой номер находился на восьмом этаже, из окна открывался вид на закопченные кирпичные стены, пожарные лестницы и потоки машин с желтыми вкраплениями такси. В номере были плита, двуспальная кровать и искусственный камин.

Сейчас я удивляюсь тому, как мне удалось не потерять в этом жилище уверенность в своих силах. Каким-то образом я сохранил полную убежденность в том, что все в конце концов встанет на свое место. Мой бюджет на протяжении недель ограничивался долларом в день, и это здорово упрощало жизнь. Каждый день я покупал банку мяса с соусом чили и бутылку пива, а через день — буханку хлеба, и этого было достаточно. Оказалось, что в Нью-Йорке нужно очень постараться, чтобы умереть с голоду. Благодаря постоянно навещавшим меня друзьям и друзьям друзей, приглашавшим меня на обед, я никогда не скучал и редко был голоден.

Очень помогло и то обстоятельство, что мне попался самый великодушный во всем Нью-Йорке хозяин гостиницы, Стэнли Бэрд. Первого числа каждого месяца я находил в комнате конверт со счетом. Когда я понял, что не смогу внести плату, я спустился в офис управляющего.

— Я не могу заплатить, Стэнли, пока не могу,— сказал я.

— О'кей,— сказал Стэнли.

— Я или заплачу, или умру здесь, но я не перееду, можешь мне поверить.

Стэнли улыбнулся и помахал мне рукой. Этот жест никогда не менялся, независимо от того, задерживал я плату за три месяца или за восемь.

Как-то в «Челси» звонок пожарной сигнализации поднял меня с постели в три часа ночи. Я помчался в коридор узнать, что случилось. Незадолго до этого я видел в выпуске новостей страшный пожар в гостинице в Токио и сейчас мог думать только о бедных японцах с охваченными пламенем волосами, прыгавших с крыши десятиэтажного здания и разбивавшихся на цементных тротуарах.

В коридоре восьмого этажа не было признаков огня, не было дыма, не было даже намека на пожар. Вдруг я сообразил, что ниже пояса на мне ничего не надето. Я спал в короткой футболке. Стали открываться двери других номеров, так что я поспешил обратно к себе, чтобы одеться.

Когда я потянулся к ручке двери, внезапный сквозняк захлопнул ее перед моим носом. Моя футболка была слишком коротка, и как я ни старался ее натянуть, все мои прелести оставались на виду. Я стоял и думал, что мне делать, когда из двери напротив выглянула молодая женщина. Я прикрыл свое мужское достоинство руками.

— Мисс, можно мне воспользоваться вашим телефоном? У меня дверь захлопнулась,— спросил я.

Она выждала минутку, но потом согласилась и скромно отводила глаза, пока я с голым задом звонил в дирекцию. Я стал было объяснять им мою проблему, но парень, ответивший мне, был в истерике:

— У нас экстренная ситуация! Здесь пожар! Пожар! Вы понимаете? Пожар! Пожар! — и он швырнул трубку.

Было ясно, что я еще долго не смогу попасть в комнату. Молодая женщина выглядела очень мило, но ее мысли были заняты более важными делами.

— Вам не кажется, что мы тут в огненной ловушке? — спросила она.

— Да. А у вас не найдется пары брюк?

— Нет. Так нам надо выбираться отсюда.

— Да, но мне надо сперва что-нибудь надеть.

— У меня есть только юбка, но...

— Давайте юбку.

Юбка была на резинке, так что оказалась мне в самый раз. Как только я прикрыл задницу, я снова вспомнил о смерти на цементном тротуаре. Мы открыли дверь номера. До нашего этажа уже дошел запах дыма, и мы слышали, как кричали люди и как лилась вода несколькими этажами ниже. Мы помчались к лестнице.

Лестница в «Челси» тянулась с первого этажа до крыши, ее пролеты зигзагами пронизывали боковые галереи. На нашем этаже возле перил столпилась небольшая группа людей, и все они смотрели на пожарников, орудовавших на пятом этаже. Их черные резиновые робы были едва видны сквозь клубы белого дыма, вырывавшиеся из комнаты справа от лестницы, когда туда направляли струи воды из брандспойтов.

Группки зевак толпились на всех галереях выше горящего этажа, а люди с нижних этажей торопились подняться, чтобы лучше видеть происходящее. Все были одеты в дикие сочетания ночных и уличных одежд, так что я не был исключением. Рядом со мной стоял высокий мужчина, босиком и в норковой шубе. Это был Клиффорд Ирвинг, человек, написавший поддельную автобиографию Говарда Хьюза. Еще до того как удалось справиться с огнем, по рукам пошли бутылки и сигареты с марихуаной. В «Челси» даже бушующий пожар воспринимался как захватывающее дух театральное представление.

Вдруг все прекратилось. На лестнице воцарилась тишина. Можно было услышать только журчанье воды, звук капель, падавших на пол. Двое пожарных вынесли на носилках безжизненное тело.

— Она умерла,— сказал один из них нам, зевакам.

«Она» была пожилой дамой, и у нее в номере была плита. В тот вечер она поставила жарить ростбиф и заснула. Мясо сгорело. Какой-то прохожий заметил с улицы дымок из окна. Огонь не вышел за пределы сковороды, но когда пожарные ворвались в задымленное помещение, они ничего не смогли увидеть и дали волю своим брандспойтам. Они вылили в маленькую комнату галлоны воды. Пожилая дама умерла от удушья; что было его причиной — дым или водяные пары,— так никто и не узнал.

Носилки в молчании пронесли по коридору. Как только лифт с лязганьем начал опускаться, все опять оживились. Снова по рукам пошли бутылки, пожарники стали собирать свой инвентарь, шоу продолжалось. Спустя час мне удалось получить запасной ключ и вернуть юбку владелице, но вечеринка тянулась до рассвета.

У меня было еще много памятных вечеров в «Челси». Один из них пришелся на Рождество 1971 года.

В этот день я всегда становлюсь очень сентиментальным, а у меня было целых три доллара, так что я купил баночку искусственной икры и маленькую бутылку приторного шампанского, не имевшего ничего общего с виноградом, забрался со всем этим в постель и включил телевизор. Я переключал каналы до тех пор, пока не наткнулся на стоп-кадр, изображавший камин с пылающим огнем. Я вытянулся во весь рост, съел три ложки фальшивой икры, выпил стакан фальшивого шампанского, я смотрел на фальшивые языки пламени психоделических оранжевых и коричневых тонов

и слушал рождественские песни Мюзака. Я так жалел самого себя, что был счастлив.

Это ощущение жалости к самому себе было роскошным. Я снова любил себя. Я был в Америке, и мне предстояло снять великие фильмы.

Робби

Когда я впервые был в Америке в шестидесятых годах, как-то вечером я нашел у себя в номере записку с просьбой позвонить Роберту Ланцу. Я позвонил и узнал, что это агент. Он слышал обо мне от Руды Дофин, жены одного из его клиентов, актера Клода Дофина.

Мы с Ланцем встретились в Дубовом зале отеля «Плаза» за ленчем, и я тут же почувствовал к нему огромную симпатию. Это был невысокий, безупречно одетый джентльмен с легким немецким акцентом, который просил называть его Робби. Он был любезен и остроумен и сразу же расположил меня к себе. Его отец был удачливым сценаристом и продюсером в Берлине, где Робби начинал как драматург, но теперь он посвящал себя деловой стороне искусства.

— Если вам что-нибудь понадобится, звоните,— сказал он мне на прощание.

Мне ничего не было нужно, но Робби произвел на меня неизгладимое впечатление. Я стал спрашивать людей на фестивале, слышали ли они о нем. Они решили, что я шучу. Робби представлял интересы Теннесси Уильямса, Элизабет Тейлор, Ричарда Бартона, Майка Николса и Леонарда Бернстайна, не говоря о многих других, и я пообещал позвонить ему, как только снова буду в Нью-Йорке.

С тех пор мы с Робби несколько раз встречались за ленчем в Нью-Йорке. Когда я переехал в Америку, я завязал с ним профессиональные отношения.

Признаюсь, что первое время я был с ним осторожен. Он представлял людей, которых в Америке все знали по именам — Лиз, Ричард, Ленни,— и при этом вел себя со мной так, как будто это *я* был самым важным человеком на свете. У меня возникали подозрения; он был так добр и любезен, что это просто в голове не укладывалось. Прошло какое-то время, прежде чем я понял: во всем этом не было никакой ловушки, именно так Робби вел себя с людьми. Например, он ни разу не попросил меня подписать с ним какой-то документ. После всех этих лет и фильмов мы до сих пор заключаем контракт пожатием руки.

После того первого ленча в отделанном темными панелями Дубовом зале в моей жизни переменилось абсолютно все. Я менял языки, гражданство, семейное положение, продюсеров, сценаристов, но агент оставался неизменным. Робби стал своего рода маяком в моей жизни.

Благодаря тому что моим агентом был Робби Ланц, я получал сценарии даже в то время, когда задерживал плату в «Челси» за полгода. Это не были проекты первостепенной важности, но постоянство их поступления поддерживало мою уверенность в собственных силах.

Дожидаясь настоящего фильма, я осуществил свою старую мечту и поставил на Бродвее пьесу Жан-Клода Каррьера «Маленькая черная книжка», которая имела большой успех в Европе.

Это была очень остроумная и прекрасно выстроенная пьеса. Девушка с чемоданом приходит в жилище немолодого ловеласа. Она ищет кого-то другого, но быстро осваивается. Ей нужно всего лишь место, где она могла бы просто переждать денек. Она начинает договариваться об этом с холостяком, предлагая взамен убрать его квартиру. Постепенно ему начинает казаться, что он с ней знаком, и он пытается вспомнить, не была ли она одной из его старых пассий. Она рассказывает о сделанном аборте, и он опасается, что она явилась, чтобы отомстить. В конце пьесы девушка остается такой же загадочной, как и в начале пьесы, и зрителям предостав-

ляется полная возможность самим догадываться, что же общего было в прошлом у этих двух людей.

Мне нравилось ходить в театр и работать над текстом с Дельфин Сейриг и Ричардом Бенджамином, актерами, игравшими в нашей постановке. Процесс действительно захватил меня, но потом мне пришлось признаться самому себе, что я не создан для театральной режиссуры.

Есть несколько режиссеров (самый известный из них — Ингмар Бергман), которые могут одинаково спокойно работать и в театре, и в кино, но я не принадлежу к их числу. У меня нет такого абстрактного воображения, которое нужно в театре; меня не оставляет чувство, что я сросся с окуляром камеры, которую нельзя сдвинуть с места на протяжении двух часов. Я вынужден постоянно сдерживать крик, навсегда застрявший в моем горле: «Стоп!»

«Глазами восьми»

В 1972 году Дэвид Уолпер, продюсер фильма «Хроники подземелья», посвященного насекомым, предложил мне снять короткий фильм для антологии Мюнхенской олимпиады. Я всегда был страстным спортивным болельщиком и был готов заплатить немалые деньги, чтобы увидеть Олимпийские игры, да еще непосредственно с поля стадиона, так что я ухватился за эту возможность.

Фильм назывался «Глазами восьми», в нем режиссерам из всех уголков земли давали право самим выбрать интересующий их аспект игр. Я приехал в Мюнхен на соревнования по легкой атлетике, чтобы на месте составить план работы. Самым драматическим зрелищем были, на мой взгляд, совершенно изнуренные десятиборцы, так что я решил сделать фильм о десятиборье. У каждой из десяти дисциплин есть свой собственный внутренний ритм, который я решил показать с помощью музыкальных отрывков-маршей. Я хотел показать также весь контекст, в котором развивается событие: организаторов, зрителей, подготовку, минуты затишья, взрывы возбуждения.

Чешские власти отказались отпустить Мирека Ондржичека работать с эмигрантом, так что моими «глазами» стал швед Юрген Перссон. Я хотел, чтобы мой фильм как можно больше отличался от телевизионного репортажа, и выбрал Перссона; он снимал «Эльвиру Мадиган» с Бу Видербергом, и я знал, что ему гораздо ближе декадентская красота, чем натурализм и репортажи.

Мы работали с несколькими группами, и в нашем распоряжении бывало до восемнадцати камер одновременно, что дало мне совершенно новый опыт. В конце концов обычно оказывалось, что лучшие картинки получались у операторов, работавших с передвижными камерами. Если вы провели годы в режиссерском кресле, вам постепенно начинает казаться, что без вашего участия нельзя снять ничего стоящего. Но в Мюнхене я внезапно понял, что мое присутствие было совершенно необязательным, и это тоже был новый опыт — здоровый и отрезвляющий.

Во время игр Олимпийская деревня изменилась до неузнаваемости. В вечер накануне открытия там звенел смех, все кипело любознательностью, дружелюбием, здоровым спортивным духом. Здания были чистенькими, без единого пятнышка, все работало, все улыбались. Все десять тысяч атлетов, живших здесь, были потенциальными победителями.

К концу второй недели соревнований оставалось двести победителей и девять тысяч восемьсот проигравших. В Олимпийской деревне царила меланхолия. Лица были угрюмыми, тела свидетельствовали о тяжелом похмелье. Повсюду валялись пустые бутылки и мусор, в туалетах воняло блевотиной, все, что не было прибито, исчезло.

Игры еще шли, когда я проснулся от телефонного звонка в семь утра. Звонил секретарь продюсера.

— Вы уже знаете?

— Что знаю?
— Вы еще не знаете?
— Нет, а что?
— Посмотрите в окно!

Я жил на самом последнем этаже самого высокого здания в деревне, так что обзор у меня был отличный. Я увидел внизу машины «скорой помощи», полицейские автомобили, грузовики, группы военных из команд по борьбе с терроризмом: палестинские экстремисты напали на дом, где жили израильские спортсмены. Они хладнокровно убили двоих, а теперь удерживали заложников и требовали свободного выезда из Германии; в конце концов они его добились, но к этому времени были убиты еще девять членов команды Израиля.

Я стоял у окна как приклеенный и смотрел на все происходившее. И с течением времени я стал свидетелем интереснейшего явления: Олимпийская деревня возвращалась к своему привычному ритму жизни. На расстоянии нескольких ярдов от места, где убивали людей, другие люди спокойно играли в мини-гольф, пинг-понг, шахматы. Они разогревались, тренировались, читали книги, спорили с тренерами, загорали, потягивали прохладительные напитки, любовались девушками.

Спортсмены готовились к этим соревнованиям большую часть своей жизни, и пока Олимпиада не закончилась, ничто не могло их отвлечь. Они не позволяли себе думать о трагедии. Они могли слышать звуки и даже чувствовать запахи кровавой бани, осады, вертолетов, орущих мегафонов, но они просто-напросто отключились от этого.

Жизнь, как всегда, продолжалась.

Иван Пассер

Жизнь моего дорогого друга Ивана Пассера — отличный материал для фильма. Это очень талантливый человек, но некоторые эпизоды его биографии кажутся более подходящими для человека, занятого постоянной внутренней борьбой, борьбой с самим собой.

Когда в начале семидесятых годов мы оба жили в «Челси», Иван получил предложение стать режиссером римейка «Железного креста» в Калифорнии. Я помню, как он рассказал мне об этом, когда мы ели паэллу в ресторане «Дон Кихот» на первом этаже гостиницы. Предложение казалось весьма солидным, и на следующее утро он собирался лететь в Лос-Анджелес для переговоров.

Во время нашего разговора пожилой индус в вышитой рубахе сидел рядом с нами у бара и прислушивался. У него был вид мыслителя, он потягивал зеленый чай, на ногах у него были шерстяные носки и сандалии — словом, это был какой-то гуру. Когда мы с Иваном уже собирались идти спать, потому что Ивану предстояло рано встать назавтра, гуру подошел к нашему столику. Раньше я его никогда не видел, но он знал наши имена.

— Мистер Пассер, вы знаете, я случайно услышал, что вы уезжаете на неделю. И я подумал, а что будет с вашей комнатой? У меня в последнее время возникли кое-какие трудности, так вот...

Гуру, бесспорно, был знатоком людей, потому что Иван сразу же согласился.

— Ради Бога, можете пожить в моей комнате,— сказал Иван.— Я вернусь только через неделю.

Гуру прожил в комнате Ивана три года.

Иван отказался от римейка «Железного креста», но произошло это после того, как он отправился на свидание с незнакомкой, оказавшейся молодой чернокожей женщиной. Она была великолепна, и Иван переехал к ней и ее детям. Потом он стал снимать кино. Он не позаботился о том, чтобы сообщить о своем отъезде из «Челси», так что гуру по-прежнему заваривал там свой зеленый чай. За комнату никто не платил, и Стэнли Бэрд все больше нервничал по поводу раздувающегося долга Ивана.

В это время я получил из Чехословакии несколько писем, где шла речь о сыне Ивана. Мать мальчика (они с Иваном развелись несколько лет назад) умерла, и Иван-младший жил в Праге на грани нищеты, поэтому я позвонил в Лос-Анджелес Ивану-старшему и сказал, что он должен заняться судьбой сына.

— Кстати, что вообще происходит? — спросил я, когда мне удалось подойти к теме.— Я имею в виду, что ты все еще должен платить за комнату, во всяком случае, Стэнли так считает.

— Я знаю. Мне это несложно. Я скоро наконец начну зарабатывать деньги.

— Я знаю, что это тебе несложно, Иван, но, Бога ради, кто тебе важнее, этот чужой тип из Индии или твой родной сын?

Я все больше возбуждался, а голос Ивана звучал все более грустно.

— Милош, я заезжал в «Челси» пару месяцев назад. Я хотел сказать этому типу, чтобы он съезжал. Но я и рта не успел раскрыть, как он стал целовать мне руки. У него были такие грустные глаза, Милош, я не смог ему сказать. Слушай, я позабочусь об этом, обещаю. Давай поговорим о чем-нибудь другом.

В конце концов Стэнли Бэрд сам попросил гуру выехать из гостиницы. Иван так и не приехал из Калифорнии за своими вещами, но я думаю, что он заплатил долг.

Как только Ивану удалось собрать немного денег, он вытащил сына из Чехословакии. Для этого он придумал и блестяще осуществил операцию в духе «холодной войны». Иван-младший долгие годы безуспешно пытался получить разрешение на поездку на Запад, но правительство подозревало, что он хочет удрать и воссоединиться с отцом, так что его никуда не пускали. Но в 1981 году отец Ивана лежал при смерти, и чешские власти осчастливили Ивана въездной визой на пять дней. За это короткое время Иван успел попрощаться с отцом, закрыть ему глаза, похоронить его и привести в действие план побега сына.

Иван-младший жил с теткой по матери, очень способной женщиной, которая пообещала посадить его на фабричный автобус, отправлявшийся в лагерь на берегу моря в Югославии. Иван-старший должен был забрать его из этого лагеря.

Как только начался сезон отпусков, тетка сдержала свое обещание. Иван-младший сел в автобус с группой, в которой все хорошо знали друг друга. Ивана никто из них раньше не видел, так что никто с ним рядом и не сел — они думали, что его включили в группу органы госбезопасности, и он будет следить за ними.

Иван-младший ни на что не жаловался и делал свое дело. Он приехал в летний лагерь на Адриатическом побережье, отметился в предназначенном для него коттедже, но вряд ли он сумел заснуть этой ночью. Рано утром он вышел из лагеря и пошел в местное почтовое отделение, где в десять часов утра должен был встретиться с отцом.

Иван-старший уже ждал его. Однако с того момента, как они обнялись, начался строгий отсчет времени: в любой момент Пассера-младшего могли хватиться в лагере.

К этому времени Иван-старший провел в Европе уже месяц, он не слезал с телефона, он метался из страны в страну, организуя сеть помощников для побега своего сына. Он решил предусмотреть любую неожиданность. Он должен был забрать Ивана-младшего, и все тут. Он проработал каждую деталь своего плана, у него было пять запасных вариантов. По главному плану Иван-младший должен был вылететь из Югославии по венесуэльскому паспорту. Этот паспорт был получен через богатых родственников в Южной Америке и ждал их в посольстве в Белграде.

Самый многообещающий запасной вариант был разработан, когда Иван ответил самому себе на вопрос: «А что бы я сделал, если бы снимал это в кино?» Ответ был прост — он обратился бы к бутафору, чтобы тот сделал фальшивый паспорт. С помощью Клода Берри Иван связался с лучшим бутафором французского кино, и тот изготовил ему французский

паспорт, который выглядел абсолютно как настоящий, потертый и со всеми нужными печатями. Загвоздка была в том, что на фотографии был не Иван-младший, а какой-то неизвестный молодой человек. Но фотографии на французских паспортах были в то время не больше ногтя, так что это ничего не значило. Настоящая проблема состояла в том, что Иван-младший не говорил по-французски, так что Иван-старший попросил знакомую француженку приехать на уик-энд в Белград. В случае необходимости она должна была провести Ивана-младшего через пограничный контроль на французский чартерный рейс.

Вторым запасным вариантом был водитель немецкого грузовика, перевозивший овощи с Балкан в Германию. Он ездил по этой дороге регулярно, знал пограничников и думал, что без проблем спрячет Ивана-младшего в своих арбузах. Немец хотел, однако, получить солидное вознаграждение, и Иван заплатил ему, хотя и опасался, что водитель на самом деле не понимал всей сложности своей задачи. Он производил впечатление слишком бесшабашного, когда речь зашла о риске.

Остальные варианты были более спорными. Иван нанял капитана итальянской яхты, которая должна была ждать у дальнего берега Адриатики. В случае сигнала от Ивана-старшего итальянец должен был приплыть в Югославию и вывезти Ивана-младшего морем, но этот вариант был до конца не продуман и сложен с точки зрения навигации. Знакомый из Загреба мог помочь сыну Ивана выехать без билета на поезде в Вену; был и контрабандист, переводивший людей через плохо охраняемую итальянскую границу.

Первым делом Иван-старший повез сына в посольство Венесуэлы в Белграде, но паспорт, ждавший их там, не годился — это был ярко-красный паспорт для срочных ситуаций, с фотографией Ивана-младшего, но без въездной визы. Венесуэльский поверенный в делах додумался в открытую заговорить о побеге Ивана-младшего при югославских служащих посольства, многие из которых наверняка сообщили бы об этом в тайную полицию. Иван-старший схватил красный паспорт, поблагодарил дипломата и поспешил на встречу с водителем немецкого грузовика.

Встреча, однако, не состоялась. Немец так спокойно отнесся к рискованному предприятию, потому что попросту прикарманил деньги.

Время поджимало. Иван-старший решился на вариант с бутафорским паспортом. Он повез сына на французский чартерный рейс. Подруга-француженка оказалась прирожденным конспиратором и блестяще выполнила порученное дело. Она флиртовала с сербскими таможенниками и привела их в такой экстаз, что они вряд ли обратили внимание на бледного молодого человека рядом с ней. Она позаботилась обо всем и время от времени холодно бросала Ивану-младшему пару слов по-французски. Он улыбался в ответ, не представляя, о чем она говорит. Иван-старший с колотящимся сердцем наблюдал за ними издали.

Они сели в самолет. Они взлетели. Иван-младший был свободен. А Иван-старший был счастлив, что может снова снимать кино.

Миллион долларов за минуту

Когда я жил в «Челси», я заработал больше всего денег за постановку коммерческого телеклипа для компании «Ройял краун кола» [1]. Мне предложили снять его, наверное, потому, что заказчику понравился конкурс в «Отрыве»; там я смонтировал одно за другим выступления пятидесяти певцов, каждый из которых исполнял отрывок песни. Рекламное агентство хотело таким же образом подать песенку о своем прохладительном напитке — множество людей должны были пропеть свой кусочек мелодии прямо перед камерой.

Я взялся за одноминутный коммерческий ролик, потому что думал, что

[1] Кола «Королевская корона».

это несложно. Находишь певцов, они выучивают песенку, ты ставишь их перед камерой и монтируешь то, что получится. Я не понимал, что попал в ту кроличью нору, откуда лежал путь в страну чудес деловой Америки.

Вскоре материально-техническая сторона этой простой идеи разрослась до невообразимых размеров, после чего начались бесконечные встречи. Люди из рекламного агентства решили, что нужно снимать клип в Лондоне, потому что в рекламе «Ройял краун колы» должны появиться символы монархии, висящие над сценой в каждом лондонском театре. В этом объяснении не было ни миллиграмма смысла. Вся эта символика на экране выглядела бы огромным блином на заднике сцены, и, уж во всяком случае, ее можно было без особых затрат изготовить и повесить на любой сцене в Нью-Йорке.

Впрочем, я не собирался ехать в Лондон и старался держаться подальше от этих абсурдных замыслов. Но вскоре я очутился вместе с еще тридцатью людьми в салоне первого класса самолета, летящего через Атлантику. Все взяли с собой жен. Это был какой-то грандиозный пикник. «Дело только в деньгах» — таков был рефрен всей поездки. В Лондоне у меня был один день на подготовку, потом один день на съемки, потом еще несколько дней я монтировал отснятый материал и положил в карман 10 000 долларов.

Мне стало ясно, что совершенно не нужно возвращаться в Прагу с ее коммунистами-бюрократами, чтобы попасть в самую настоящую кафкиану. Я потратил два года, чтобы снять художественный фильм стоимостью в 810 000 долларов, а съемки одноминутного эпизода из этого же фильма стоили миллион. Я начинал привыкать к американским скоростям.

ЧАСТЬ 7

Американские фильмы

«Кто-то пролетел над гнездом кукушки»

Я стал бояться времени прихода почты. Каждый день на меня обрушиваются целые библиотеки книг и сценариев, сведения об актерах, непонятные письма, требования, воззвания, обвинения и ходатайства.

Однако, когда я жил в «Челси», доставка почты часто была кульминационным моментом моего дня. Я ждал того единственного предложения, которое должно было изменить мою жизнь, а в ожидании его хватался за приглашения, сулившие бесплатное угощение.

Как-то раз мне пришел пакет из Калифорнии. В нем была книга, о которой я никогда не слышал, написанная автором, о котором я никогда не слышал, и письмо от двух продюсеров, о которых я тоже никогда ничего не слышал. Когда я раскрыл книгу и стал читать, она сразу же увлекла меня. Я понятия не имел, что эта книга была не просто бестселлером, но издательским феноменом, однако я немедленно понял, что это лучший материал из всех, попадавших мне в руки в Америке.

Действие романа «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» происходит в психбольнице. Кен Кизи написал его на основании личного опыта, и написал прекрасно. Повествование идет от лица одного из пациентов, индейца по прозвищу Вождь, который притворяется глухонемым. Этот умственно отсталый гигант наблюдает, как обаятельный новый пациент, Макмерфи, начинает борьбу с медсестрой Рэтчед, держащей все отделение в повиновении с помощью наркотиков и электрошоков. Макмерфи особенно опекает Билли Биббита, молодого недотепу, свихнувшегося на сексуальной почве. Он организует ему свидание, на котором Билли удается стать мужчиной и разрешить свои проблемы. Сестра Рэтчед, взбешенная тем, что теряет контроль над Билли, начинает изощренно играть на его чувстве вины, но перегибает палку, и подавленный Билли кончает с собой. Считая,

что Рэтчед виновата в гибели Билли, Макмерфи нападает на нее, но сестра остается абсолютным диктатором в отделении. Макмерфи подвергают лоботомии, которая превращает его в живого мертвеца. В порыве милосердия Вождь душит его подушкой, а потом удирает из отделения — предположительно для того, чтобы жить той жизнью, которой научил его Макмерфи.

В книге была живо показана драма бесконечного конфликта между личностью и учреждением. Мы придумываем учреждения, чтобы нам было легче строить более справедливый, более рациональный мир. Жизнь в обществе была бы невозможной без сиротских приютов, школ, судов, правительственных офисов и клиник для душевнобольных, но стоит им возникнуть, как они начинают нас контролировать, регламентировать, управлять нашей жизнью. Они поощряют зависимость, без которой не могут существовать, а сильные личности представляют для них угрозу.

Я несколько раз перечитал книгу, прежде чем решился на встречу с двумя калифорнийскими продюсерами, прислав шими ее, и подготовил план сценария. Я знал, что я выкину, что оставлю, где добавлю, а где убавлю. Я также решил, что буду смотреть на ситуацию глазами индейского вождя.

Повествование от первого лица, на мой взгляд, больше подходит для литературы, чем для кино. Литература имеет дело с царством слов, где каждая фраза может вызвать в воображении новый мир. Поток слов прекрасно отражает движение мысли и служит идеальным средством для передачи потока сознания. Фильм обычно показывает мир снаружи, с более объективного наблюдательного пункта. Картинки конкретны, они оказывают большее воздействие, они универсальны и убедительны, но показать с их помощью внутреннюю жизнь гораздо труднее.

Я изложил мои идеи продюсерам за обедом в китайском ресторане в Лос-Анджелесе. Эти продюсеры были странной парой — красивый молодой человек, знаток кино, и остроумный седой ветеран, возглавлявший музыкальную компанию в Сан-Франциско; у этой компании был контракт с «Криденс клируотер ривайвл». Их звали Майкл Дуглас и Сол Зэнц, и они еще не сделали совместно ни одного фильма. В 1973 году имена этих продюсеров ничего мне не говорили. Оба производили впечатление людей способных и уверенных в себе. Они явно знали, чего хотят, и не сомневались, что смогут сами собрать деньги для фильма.

В то время средняя стоимость производства фильма составляла примерно 6,5 млн. долларов. Сегодня этой суммы хватило бы на оплату одной кинозвезды, но Зэнц и Дуглас решили, что могли бы снять «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» менее чем за два миллиона. Они подсчитали, что могут урезать бюджет, пригласив неизвестных актеров и держа весь персонал группы на твердом окладе. Им был нужен честолюбивый, но недорогой режисссер, что меня совершенно устраивало, и они предложили мне договор, по которому я не получал сразу больших денег, но потом имел бы право на определенный процент от дохода, принесенного фильмом; позже оказалось, что эта статья договора была мне очень выгодна.

За столом я узнал, что Майкл Дуглас — сын знаменитого Керка Дугласа, с которым я когда-то виделся в Праге. В шестидесятых годах Керк Дуглас иногда путешествовал по странам Восточной Европы в качестве посла доброй воли, и меня пригласили на вечер, который устраивал в его честь американский культурный атташе. Керк видел мои фильмы, мы разговорились и вроде бы нашли общий язык.

— Послушайте, я сейчас работаю над одним потрясающим проектом,— сказал мне Керк.— Я бы хотел, чтобы вы взглянули.

— С удовольствием,— ответил я.

— Это книга. Я вам ее пришлю.

Он сказал, как называется эта книга, но для меня эти слова были пустым звуком, так что я скоро обо всем забыл. Я дал Керку адрес и стал ждать, не придет ли что-нибудь по почте. Моего английского могло хватить

на то, чтобы с грехом пополам прочесть уличные указатели, и я хотел найти кого-нибудь, кто перевел бы мне книгу на чешский хотя бы вкратце. Я так и не получил ничего от Дугласа, но это меня не удивило. Он был знаменитостью, кинозвездой, и я решил, что он просто сказал что-то под влиянием момента, а выйдя из комнаты, сразу же обо всем забыл.

Когда Майкл и Сол Зэнц наняли меня для работы над фильмом, я приехал в Калифорнию и в доме Дугласов снова встретился с Керком.

— Мистер Форман, ну не сукин ли вы сын? — с этими словами он обратился ко мне. Я был потрясен. Все вокруг онемели.

— Почему?

— Когда я послал вам книгу, вас не хватило даже на то, чтобы ответить мне «идите к черту». А теперь вы живете здесь и из кожи вон лезете, чтобы поставить по ней фильм.

Только в этот момент я понял, что книга, о которой Керк Дуглас говорил мне столько лет назад, и была «Кто-то пролетел над гнездом кукушки», и я ответил ему:

— Знаете, мистер Дуглас, самое смешное, что я о вас думал то же самое.

Конечно, роман Кизи был конфискован чешской таможней, но никого из нас не известили об этом. Оказалось, что первоначально права на «Гнездо кукушки» купил именно Керк Дуглас. Он даже играл главную роль в пьесе Дейла Вассермана по этому роману на Бродвее в 1963 году. После этого он много лет пытался пристроить книгу на одну из ведущих студий. Никто не хотел браться за этот проект, потому что в истории Голливуда еще не было случая, чтобы фильм о душевнобольных приносил доходы, так что Керк в конце концов устал от постоянных отказов и передал права своему сыну.

Судьбе было угодно, чтобы почти через десять лет после приезда Керка в Прагу роман «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» нашел меня в «Челси».

Книги и фильмы

В одно прекрасное утро 1974 года я потратил десять минут на то, чтобы собрать все свое имущество. После четырех лет жизни в Америке оно уместилось в одну сумку. Я попрощался с «Челси» и Нью-Йорком и отправился в путь через всю страну — в Калифорнию.

Я намеревался вернуться в Нью-Йорк, как только сделаю фильм, и провести остаток жизни в этом будоражащем, перенаселенном, мыслящем городе. Анемичная Калифорния по сей день раздражает меня. Я люблю приезжать туда, но все эти пальмы, бирюзовые бассейны, все эти вечеринки, просмотры и теннисные матчи выводят меня из рабочего настроения. Мне никогда не удавалось начать там какую-то работу, но в 1974 году ее начали за меня другие.

В Чехословакии я снял два фильма по литературным произведениям, и сценарии «Черного Петра» и «Дедушки-автомобиля» научили меня тому, что экранизация — это в какой-то степени работа здравого смысла, а в какой-то — дерзость. Ясно, что действие фильма может охватить скорее сюжет рассказа, чем романа, поэтому прежде всего необходимо точно выделить основную тему книги и сфокусироваться на ней. В то же время книги по-разному воздействуют на читателей. Блестящую книгу можно поглощать маленькими дозами, думать над ней бессонными ночами, растягивать удовольствие, перечитывать. В кинотеатре вы не можете перелистывать фильм так, как перелистывали бы книгу, фильм должен одновременно поддерживать заинтересованность разных групп людей. Дерзость, которая нужна для достижения этой цели, сродни дерзости, необходимой для хорошего перевода. Плохой переводчик всего лишь подставляет слова другого языка на место слов оригинала, а хороший переводчик — точно так

же, как и хороший сценарист — часто отходит от дословного перевода оригинала во имя сохранения его стиля и настроения.

Неудачная экранизация чаще всего бывает следствием неправильно понятого уважения. Многие киноверсии великих романов остаются иллюстрациями к литературным произведениям и не поднимаются до их высот. Почти по всем книгам Хемингуэя были поставлены фильмы, но ни один из них не может сравниться с оригиналом. Множество изумительных романов Толстого, Манна, Флобера, Пруста, Джойса и Кафки были испорчены сценаристами, которые слишком преданно следовали букве этих произведений, вместо того чтобы следовать своим собственным реакциям на эмоциональный дух материала.

Я стремлюсь не растерять те сильнейшие впечатления, которые вызывает во мне оригинал, не забыть те детали, которые растрогали или развеселили меня. Я верю, что дух книги можно сохранить в фильме только в том случае, если книга будет всего лишь отправной точкой на пути к созданию нового, кинематографического произведения, даже ценой каких-то изменений сюжета, хотя для этого требуется определенное мужество.

К тому моменту, когда Зэнц и Дуглас пригласили меня для работы, они уже приобрели сценарий «Кто-то пролетел над гнездом кукушки». Он им не нравился, хотя написал его сам Кен Кизи, и я согласился с их мнением. Сценарий слишком дословно пересказывал содержание романа. Я прекрасно понимал, почему Кизи так приблизил сценарий к книге: зачем было ему переделывать собственные ощущения на новый лад? Роман и пьеса по нему имели успех. Зачем что-то менять для фильма?

Позже нечто подобное случилось с «Волосами» и «Рэгтаймом». В обоих случаях киновариант был написан авторами экранизируемых произведений. В сценарии «Волос» Джером Рэгни и Джеймс Рэдоу всего лишь придали своему мюзиклу форму сценария, действие которого должно было разворачиваться в воображаемом театральном пространстве. Что касается «Рэгтайма», Э. Л. Доктороу просто переписал свой роман по-новому. Растянутый сценарий был перенасыщен персонажами и производил впечатление монотонного жужжания однообразных эмоций, потому что Доктороу не сумел сконцентрироваться на важнейших линиях сюжета, что необходимо для создания хорошего сценария. Он создал огромное, на триста страниц, либретто, а мне не хотелось даже начинать съемки по этому бумажному кирпичу, исписанному красивым почерком. Но, опять-таки, они не были виноваты.

Тем не менее я жалею, что никогда не встречался с Кеном Кизи. Конечно, он был сам себе хозяин, и он написал прекрасную книгу, вложив в нее все сердце, но, когда я начал работу над «Гнездом кукушки», линия связи между продюсерами и Кизи уже была отключена. Я не могу точно сказать, что именно произошло между ними, но я слышал, что, когда Кизи закончил сценарий, он захотел быть и режиссером, и исполнителем главной роли в фильме, и это стало началом конца их отношений.

Я работал над первым вариантом сценария с Лэрри Хоубеном, а позже переписал его с другим прекрасным сценаристом, Бо Голдманом. Мы с Хоубеном писали первый вариант в психиатрической лечебнице в Юджине, штат Орегон, где позже снимался фильм, и, таким образом, я еще до начала съемок познакомился и с местом, и с людьми. Помню, что часто шел дождь, а когда дождя не было, вся местность обычно бывала затянута мрачным туманом.

Оказалось, что эта клиника очень подходит для съемок, и это было счастьем, ведь альтернативы у нас не было. Продюсеры обратились в несколько больниц с просьбой пустить съемочную группу в помещение. Везде им отказали. Бестселлер Кизи считался злобной карикатурой на всю индустрию психиатрического здравоохранения, и многие люди, работавшие в этой индустрии, противились съемкам фильма по роману.

В конце концов Зэнцу и Дугласу повезло — они наткнулись на доктора Дина Р. Брукса. Этот директор психиатрической клиники штата был готов пустить нас к себе при условии, что мы возьмем больных на какую-

нибудь подсобную работу. Он полагал, что участие в создании фильма и возможность получить за это деньги, не выходя из клиники, произведет хороший терапевтический эффект. Продюсеры согласились, но держали наготове запасную команду профессионалов на случай, если больные не потянут нагрузку.

Им незачем было волноваться. Больные великолепно справились со своими обязанностями, и д-р Брукс оказался совершенно прав: работа и заработная плата значительно повысили их уверенность в своих силах и самоуважение. Я помню одного из этих больных, невысокого, крепкого парня, который вначале так сильно заикался, что нельзя было разобрать ни слова. Он очень старался, но нам так и не удавалось понять его.

Однако парень любил работу. Он любил укладывать кабели, подносить оборудование, устанавливать свет, перетаскивать стояки. Он злился, если другие больные работали небрежно, и начинал ругать их за это. Постепенно его речь становилась все более разборчивой, а к концу съемок он не просто перестал заикаться, он рявкал и отдавал приказы, как сержант в военном лагере.

Джек Николсон и громила

Когда я подбираю актеров для фильма, я смотрю на мир другими глазами. Я не могу отправить письмо, не задумавшись над тем, не подходит ли почтовый клерк на какую-нибудь роль. Наблюдая за людьми и за игрой актеров в фильмах и спектаклях, я мысленно отмечаю возникающие идеи по поводу распределения ролей. Это наваждение уходит от меня только тогда, когда я перехожу к следующему этапу создания фильма, но и то уходит не бесследно.

В «Гнезде кукушки», впервые за всю мою карьеру, я взял на все роли — и главные, и второстепенные — профессиональных актеров. Мои исполнители уже не могли просто быть самими собой, и я решил компенсировать эту потерю естественности тем, что на периферии фильма у нас работало множество непрофессионалов; так что большинство больных, медсестер и других служащих клиники, показанных в фильме, действительно играют самих себя.

Чем больше я думал над фильмом, тем больше я хотел получить на роль Макмерфи большого актера. Наш фильм переносил зрителей из их привычного мира в жестокое, опасное и совершенно незнакомое место, и я решил, что этот переход пройдет легче, если проводник будет им знаком. Я поговорил об этом с продюсерами, и они спросили меня, имею ли я в виду какого-то конкретного «проводника».

Я подумал, что великолепный образ Макмерфи сможет создать Джек Николсон. К тому времени он был уже звездой первой величины в Голливуде. Он прославился своей игрой в «Беспечном ездоке», «Познании плоти», «Пяти легких пьесах». Я восхищался им в «Китайском квартале», но мне казалось, что еще лучше он сыграл в «Последнем наряде», тонком, сильном, полном сострадания фильме. Его участие в «Гнезде кукушки» могло бы много дать фильму, но имелось одно существенное препятствие: это грозило неимоверным увеличением бюджета. Участие звезды всегда приводит к росту оплаты всех остальных участников, никто из актеров не согласится играть за твердый оклад, профсоюзы возьмут назад все уступки, на которые они уже были готовы пойти, и так далее, и тому подобное.

Сол и Майкл тщательно взвесили все возможные затраты и выгоды от приглашения Николсона на роль нашего Макмерфи. Потом они сказали, чтобы я поговорил с ним. Я познакомился с Джеком через Бака Генри, когда мы возили в Канн «Отрыв». Бак и Джек были старыми друзьями, так что я время от времени виделся с Джеком, а после моего переезда в Лос-Анджелес даже был гостем в его доме, но я никогда не чувствовал себя

вполне свободно в его обществе. Он всегда относился ко мне по-дружески, но он говорил на таком немыслимом сленге, что я, с моим английским, просто не мог ему соответствовать. Половину из сказанного Джеком я не понимал, и поэтому при нем я всегда был скован. Меня постоянно мучило ощущение, что ему скучно со мной. Теперь-то я понимаю, что это чувство было, вероятно, вызвано моим параноидальным страхом показаться аутсайдером, но, во всяком случае, оно совершенно не уменьшило степень моего восхищения работой Джека. Я не мог себе представить, что кто-нибудь может лучше сыграть эту роль.

«Черт побери, Милош, я пытался получить права на эту сраную книгу, понимаешь, но старина Дуглас перебежал мне дорогу»,— сказал Джек, когда я предложил ему роль.

Как мы и ожидали, участие Николсона раздуло наш бюджет до четырех миллионов долларов — пустяк по современным стандартам. Всего нашего бюджета хватило бы лишь на питание участников работы над «Терминатором-2», но в те дни для независимого кинопроизводства это была очень большая сумма. Зэнц снова обратился к крупным студиям. Но даже участие такой звезды как Николсон никого не заинтересовало.

В конце концов Зэнцу пришлось использовать свою собственную компанию, «Фэнтэзи рекордс», чтобы гарантировать возможность создания фильма.

Взять Джека на роль было легче всего. Потом я просмотрел более тысячи кандидатов на другие роли, с тех пор это стало для меня нормой. Моя работа с актерами на 70% состоит из подбора исполнителей; дальше я просто помогаю им найти себя в роли. Я стараюсь снова увидеть в них те чувства и энергию, которые открыл во время просмотров.

Когда я прихожу на просмотр актеров, у меня обычно есть только самое общее представление о том, как должны выглядеть мои персонажи, и это всегда очень интересно. Например, мне казалось, что роль императора в «Амадее» должен играть английский актер. Наверное, аристократическая власть ассоциировалась у меня со сдержанностью и высокомерием британского высшего общества. Но когда Джеффри Джонс, коренной американец, прочел мне отрывок из роли, я увидел в нем больше царственного величия и дипломатического искусства, чем во всех английских актерах, с которыми я знакомился раньше. Его концепция образа императора была настолько убедительной, что я бесповоротно отказался от своей первоначальной точки зрения. Мне очень нравится его игра в фильме.

При первом знакомстве я смотрю только на внешний облик актера или актрисы, пытаюсь сразу, интуитивно, угадать, как он или она будет выглядеть в роли. Первое впечатление очень важно, потому что дает возможность представить себе будущую реакцию зрителей. Второй этап подбора актеров заключается в собеседовании. Я недолго разговариваю с кандидатом, не более пяти — десяти минут, просто чтобы услышать голос и выговор, оценить исходную позицию, почувствовать личность актера. Если я чувствую, что в актере есть нужная мне характерность, я прошу его прийти еще раз и прочесть вместе со мной эпизод из сценария. Я читаю с каждым актером, я играю роли старушек-бабушек, маленьких мальчиков, застенчивых невест, маньяков-убийц, любого, кого требует сценарий. Мне нравится ощущать воздействие личности актера — это дает мне возможность сразу же оценить его гибкость и ум.

Я знаю, что есть и другие режиссеры, которые читают сценарии вместе с актерами, хотя это, как мне кажется, не общепринятая процедура. Я не хочу, чтобы моим актерам казалось, что их оценивают свысока, поэтому я ставлю себя в их положение. Я подвергаю испытанию собственную способность играть правдоподобно и тем самым показываю актерам, чего хочу добиться от них в той или иной сцене. Если режиссер может позволить себе такое, его авторитет только укрепляется. (Кроме того, когда вы снова и снова читаете сценарий за разных персонажей, вы легче запоминаете его

и лучше видите, где необходимо что-то поменять. Иногда одни и те же строчки раз за разом звучат фальшиво, и я вношу окончательные поправки в сценарий, когда мысленно еще слышу эти отрывки диалогов.)

Нет ничего постоянного, и эта стратегия отбора актеров не лишена серьезных недостатков, которые я обнаружил на собственном горьком опыте. Однажды я искал мужественного молодого человека для сцены соблазнения, и мне показалось, что я нашел нужного актера. Когда я читал с ним эпизод, играя роль обмирающей дамочки, он буквально излучал животный магнетизм и сексуальную мощь. До съемок мне не удалось свести его на репетиции с партнершей, но я и не думал, что это необходимо,— я был уверен, что он сразит ее наповал. Но когда мы начали снимать эпизод, я не узнал парня: чванливый петух превратился в робкого мышонка, такого напряженного и нервного, что он едва осмеливался встретиться глазами с молодой дамой. Я попытался успокоить его, надеясь, что он снова обретет ту силу соблазнителя, которую продемонстрировал мне во время читки, но все было напрасно.

Сексуальная ориентация людей мне совершенно безразлична, и определить ее по внешнему виду я не в состоянии. Этот молодой человек, как оказалось, был голубым, и контекст эпизода его попросту заморозил. На пробе ему удалось так прекрасно проявить себя только потому, что сцену вместе с ним читал другой мужчина.

Итак, заключительным этапом в отборе актеров я считаю выяснение возможности сосуществования актеров. Ведь можно найти нескольких исполнителей на одну и ту же роль, так что важно понять, как каждый из них будет выглядеть вместе с другими актерами, как они реагируют друг на друга, нравятся друг другу или нет, тормозят или возбуждают партнеров.

Я запомнил Брэда Дурифа по постановке «Когда ты вернешься, рыжий Райдер?» и сразу же увидел в нем Билли Биббита. У него были неброский талант и ранимость, необходимые для роли. Другие пациенты должны были обладать яркой индивидуальностью, чтобы не затеряться в общих сценах. Майкл Дуглас привел мне низенького толстого актера по имени Денни Де Вито, игравшего в небродвейском спектакле по «Гнезду кукушки». Актерское агентство прислало Кристофера Ллойда, которого тоже невозможно ни с кем спутать. Его зануда маньяк напомнил мне моего старого нью-йоркского друга Винсента Скиавелли.

Непросто было найти актрису на роль медсестры Рэтчед. В книге она изображена помешанной на порядке, брюзгливой гарпией. В одном месте Кизи даже пишет, что у нее на голове вместо волос росла проволока, так что я искал какого-то леденящего душу монстра. Как-то раз ко мне на собеседование пришла весьма милая актриса Луиза Флетчер. Это была симпатичная блондинка, стройная и вежливая, с обаятельной улыбкой. Она совершенно не соответствовала образу медсестры Рэтчед, но что-то в ней было. Я попросил ее почитать со мной, и внезапно под этой бархатной оболочкой я обнаружил жесткость и властность, которые просто были созданы для этой роли.

Я удивился, найдя медсестру Рэтчед в изящной, ангельского вида Луизе, но чем больше я думал над этим неожиданным открытием, тем более закономерным оно мне казалось. Я уже давно понял, что при подборе актеров для исполнения главных ролей лучше идти от противного, а для второстепенных ролей искать точное соответствие. В интересах экономии и ясности я предпочитаю, чтобы публика могла быстрее разгадывать второстепенные характеры по очевидным внешним признакам, но что касается центральных персонажей фильма, то тут гораздо интереснее видеть, как под бесспорной внешностью скрывается нечто прямо противоположное, отбрасывать первые, ошибочные впечатления, удивляться по мере раскрытия глубины характера.

В случае медсестры Рэтчед было бы проще простого взять на роль настоящую медузу Горгону — достаточно одного взгляда, и вы уже повержены; но истинный ужас состоит именно в том, что этот извращенный характер открывается вам внезапно, когда вы меньше всего готовы к этому.

Как обычно, я столкнулся с самыми большими трудностями там, где рассчитывал обойтись вообще без проблем. Мне пришлось потратить бездну времени на поиски Вождя, которого Кизи описал как гиганта. Я настаивал на том, чтобы актер был настоящим громилой, потому что рассчитывал получить большие драматические дивиденды от его облика в том эпизоде, когда впервые и совершенно внезапно примитивный, отсталый разум Вождя взлетает до уровня, соответствующего его огромному телу.

Я быстро узнал, что среди индейцев вообще нет таких огромных людей, каким я видел своего Вождя. Я отказывался поверить, что в Штатах не найдется одного-единственного индейца, который мог бы играть центровым в баскетбольной команде, и продюсеры поручили скаутам искать подходящего человека по всей стране. Я помню, что мы искали даже среди рабочих в канадских строительных компаниях, которые часто нанимают индейцев. Очень долго поиски были безрезультатными. Я уже начал потихоньку готовить себя к мысли о возможности взять на роль актера ростом поменьше, как вдруг раздался телефонный звонок из Сейлема, штат Орегон.

— Милош! Я нашел такого громилу! — Это звонил возбужденный Мел Лэмберт, друг Зэнца, торговавший подержанными автомобилями в Сейлеме. Этот бизнес начал еще его отец, а сам он говорил на языке нескольких индейских племен, так что индейцы ему верили, и среди них у него было много клиентов. В поисках большой подержанной машины к нему явился человек из Якимы, штат Вашингтон, который еле помещался в комнате.

Я договорился о встрече с этим человеком и попросил Джека Николсона поехать со мной и почитать с ним при мне. Я хотел увидеть, смогу ли я работать с этим индейцем, даже если у него не окажется особого актерского дарования.

Джек понял все мои проблемы, и в одно туманное утро мы с ним оказались в скучном конференц-зале аэропорта в Портленде, штат Орегон. С нами были Зэнц и Дуглас, и все мы ждали рейса из Якимы, которым должен был прилететь наш индеец. Потом мы должны были вместе лететь в психиатрическую клинику в Сейлеме на самолете Лэмберта — Мел, разносторонне одаренный человек, подрабатывал личным пилотом губернатора Орегона.

Рейс индейца запаздывал, и я нервничал. Я хотел поскорее закончить подбор актеров и начать работу над фильмом, но когда дверь открылась, мои тревоги улеглись. В комнату вошел человек такого роста, что ему пришлось нагнуться в дверях. Он представился как Уилл Сэмпсон. Мы начали разговаривать, и я сразу же понял, что он умен. Ум — это главное, что я ищу в непрофессиональных актерах.

В молодости Сэмпсон участвовал в родео, но травма позвоночника прервала его карьеру, и теперь он пытался заработать на жизнь тем, что писал пейзажи. К тому моменту, когда Мел повел нас через взлетное поле к самолету, я был уверен, что нашел своего Вождя. Услышав слова «губернатор Орегона», я решил, что увижу большой самолет местных линий, но Мел показал нам крошечную четырехместную скорлупку.

Когда пять нормальных мужчин и один гигант стали усаживаться в эту смешную машину для самоубийц, мне пришлось напрячь всю силу воли и думать только о фильме, иначе я бы в панике бежал. Предполагалось, что полет будет совсем коротким, буквально двадцать минут, так что я забрался в это чудо техники и примостился за креслом пилота. Сердце бешено колотилось.

Сол, Майкл и Джек втиснулись в два задних сиденья, а Уилл сложился вдвое и лег им на колени. Его ноги почти что свешивались из окна. Однако оказалось, что самолет достаточно мощный; он легко взлетел и стал набирать высоту, все больше удаляясь от матушки Земли.

Мы уже приближались к Сейлему, когда Мелу в голову пришла блестящая идея:

— Эй! Я же могу вам показать, где я живу! Мы летим буквально над моим домом!

Он резко направил самолет вниз, к сосновому лесу. Желудочный сок бросился мне в горло. Самолет падал к верхушкам деревьев.

— Смотрите! Вот этот дом! Это мой дом! — с гордостью восклицал Мел.— Подождите! Где, черт возьми, моя лошадь? Неужто эта сукина дочь опять сбежала?

На протяжении следующих двадцати минут мы летали над сосновым лесом и искали лошадь, сбежавшую с привязи. Мы кружились над дорогами и тропинками, резко поворачивали, описывали восьмерки в небе. Уилл подпрыгивал на затекших коленях продюсеров и Джека Николсона. Мел на чем свет стоит клял лошадь. Я старался глубоко дышать, чтобы меня не стошнило, и при этом так цеплялся за сиденье, что у меня болели руки. Только когда горючее стало иссякать, Лэмберт взял курс на Сейлем.

Мы так и не нашли лошадь в сосновом лесу, но я нашел прекрасного Вождя в Уилле Сэмпсоне. Он всегда был готов к съемкам, и инстинкт никогда не подводил его; он редко нуждался в моих указаниях. И все дамы в группе обожали его.

В этом плане у него был только один соперник. Еще во время подготовительного периода д-р Брукс позвал продюсеров и меня в свой кабинет и закрыл дверь.

— Слушайте, один из больных, который вам помогает, сексуальный маньяк. Я не думаю, что сейчас он может что-нибудь натворить — он получает соответствующие медикаменты и находится здесь уже много лет, но вы все-таки предупредите актрис и остальных дам. Просто на всякий случай.

— Господи, кто же это? — спросили мы.

Директор клиники показал нам невысокого, довольно красивого парня, которого я уже приметил раньше. Он всегда был так тщательно одет, что выделялся из общей массы больных. У него всегда были чистые ногти, воротнички рубашек были безупречными. Что же он мог натворить?

— Он делал ужасные вещи,— рассказал нам директор.— Он воткнул восьмилетней девочке отвертку во влагалище. Просто трагедия!.. Когда он провел здесь несколько лет, мы думали, что с ним все в порядке, и выписали его. Но потом он натворил кое-что пострашнее, так что теперь, я думаю, он здесь и останется.

Парень выглядел достаточно приятным, улыбчивым, но проблема была вполне серьезной, так что мы потихоньку оповестили всех женщин, занятых на съемках. После этого, когда бы я ни посмотрел, я всегда видел нашего сексуального маньяка в окружении дам. Всегда! Создавалось впечатление, что ими овладел какой-то странный психоз и их так и тянуло к этому типу.

Несмотря на сексуальных маньяков, я хотел, чтобы актеры постоянно общались с больными; это должно было помочь им понять, что это такое — быть пациентом психушки. Я требовал, чтобы они ходили по отделению и наблюдали за больными. Я настаивал на том, чтобы им выделили койки, халаты и бритвенные приборы, как будто их действительно положили в клинику. Я выбрал для каждого из них больного, которому они должны были подражать. Речь шла не о том, чтобы актеры изучали клинические проявления болезни или читали записи в медицинских картах, они должны были просто наблюдать, копировать жесты, манеру разговора, все странности поведения. Я надеялся, что сумею помочь им понять, какими они были бы, если бы по-настоящему сошли с ума.

Одним из неактеров, которого я занял в фильме, чтобы придать поведению моих актеров еще немного реальности и задать им соответствующий настрой, был д-р Брукс. Этот человек, обладавший широким кругозором, играл самого себя, и эпизод, в котором он принимает в клинику Макмерфи, был одним из немногих, где я позволил актерам импровизировать диалог. Я просто обрисовал ситуацию, сказал пару ключевых фраз, а дальше предоставил Николсону и д-ру Бруксу свободу

действий. Все прошло так же успешно, как всегда проходило в подобных случаях в Чехословакии.

Во всех эпизодах «Гнезда кукушки» так или иначе участвовал Джек Николсон, и о работе с таким актером можно только мечтать. В нем нет ни капли чванства, эгоизма, звездной болезни. Он настаивал, чтобы с ним обращались так же, как с остальными. Он всегда был готов к работе, всегда точно знал, чего хочет. Благодаря его юмору все чувствовали себя непринужденно, а это очень важно для работы на съемочной площадке. Он помогал людям вокруг себя, потому что знал, что, чем лучше они будут играть, тем лучше будет его финальная сцена.

Когда съемки подходили к концу, к моему трейлеру подошел Уилл Сэмпсон; мы выпили пива и разговорились.

— Милош, а моя роль важная? — спросил он.

— Еще бы,— ответил я.

— Как ты думаешь, может быть, мне теперь стоит переехать в Голливуд? Как бы ты поступил на моем месте?

— Уилл, поезжай обратно в Якиму и пиши свои картины. Если ты понадобишься в Голливуде, они тебя и на Северном полюсе найдут. А если ты им не понадобишься, то какая разница, живешь ты там или нет?

Через несколько недель после конца съемок я узнал, что Уилл Сэмпсон живет в Лос-Анджелесе и его номер телефона не занесен в справочник.

Это было бы забавно, но у истории Уилла был трагический конец. Безработному актеру трудно жить в Голливуде. Уилл выступил в нескольких телевизионных шоу, но никогда не смог даже приблизиться к тому успеху, который был у него в «Гнезде кукушки». Он умер через несколько лет, он был еще совсем не стар.

Вечная проблема

Я не снял ни одного фильма без моего оператора Мирека Ондржичека, но вряд ли чешские власти отпустили бы его работать с предателем социализма. Продюсеры предложили Хэскелла Векслера, получившего «Оскара» за фильм «Кто боится Вирджинии Вулф?». Я видел работы Векслера и знал, что это великий оператор, но к тому времени он уже снял один фильм как режиссер, и я боялся, что его амбиции могут помешать нашей совместной работе.

Я пригласил Векслера на обед, чтобы посмотреть, можем ли мы столковаться. Мне понравился этот спокойный, вежливый человек. Он с восторгом отзывался о книге Кизи и о сценарии, написанном Лэрри Хоубеном и Бо Голдманом. Мне хотелось, чтобы фильм был снят в скупой, реалистичной, а никак не искусственной манере, которая не отвлекала бы внимания зрителей от сюжета. Векслер сказал, что точно знает, как добиться этого, и я взял его на работу.

В кинопроизводстве, как и в жизни, стремление к совершенству остается вечной проблемой. Трудно уважать кого-то, кто готов довольствоваться не самым лучшим, но в то же время трудно работать с тем, кто постоянно требует этого «самого лучшего». Борьбу с этими двумя крайностями я веду все время, даже в самом себе.

С точки зрения оператора, лучше всего было бы снимать фильм без актеров; тогда каждый кадр можно осветить и снять так красиво, что хоть на стену вешай. С точки зрения режиссера, фильм лучше всего было бы снимать без камеры. Ничто не ограничивало бы актеров, они могли бы вкладывать в работу всю эмоциональную достоверность и допускать все выверты, которые делают из персонажей живых людей. Конечно, во взаимоотношениях режиссера и оператора не обходится без трений. Я ругался с Ондржичеком на каждом фильме, который мы снимали вместе, но обычно после всех криков, ругани и ссор мы шли обедать и мирились.

Векслер был совершенно другим человеком и по-другому вел себя

в этом неизбежном конфликте. Он редко открыто возражал мне, даже если какие-то из моих решений его злили. Например, на съемках эпизода групповой терапии я настаивал на съемке с двух камер. Одна из них была направлена на главное действующее лицо эпизода. Вторая панорамировала по лицам остальных актеров. Две камеры помогали мне даже на репетициях. Благодаря им основной персонаж не ощущал себя сверхважным и не форсировал своих реплик, тогда как все остальные, не зная, в какой именно момент они попадут в объектив, не отвлекались и постоянно участвовали в действии. Я всегда боюсь этих статичных, сидячих эпизодов; вторая камера помогала мне вдохнуть в них жизнь.

Векслер справедливо возражал, что при использовании двух камер будет невозможно добиться достаточного, с его точки зрения, освещения каждого лица. В условиях настоящей клиники для достижения тех результатов, которые удовлетворили бы его, нам пришлось бы воспользоваться услугами огромной команды осветителей, а у нас не было на это ни времени, ни денег.

Я мог понять его опасения, поэтому пообещал, что при монтаже не возьму ни одного кадра, снятого второй камерой, за который ему могло бы быть стыдно. Я надеялся, что это обещание положит конец его мучениям, но этого не случилось. До меня стали доходить слухи с площадки. Ко мне подходили взволнованные актеры. Казалось, они хотят мне что-то сказать, но не могут решиться. Наконец некоторых прорвало, и они рассказали, что Векслер выражал сомнения относительно моей компетентности и способности снять такой незаурядный фильм.

Оказалось, что до продюсеров уже давно доходили такие же толки. Они не собирались тянуть; если бы пострадала моральная атмосфера на съемках, они потеряли бы больше других.

— Если ты не можешь с ним работать, Милош, мы найдем кого-нибудь еще,— предложили они. Я никогда не увольнял никого, с кем работал над фильмами. Я просто стесняюсь делать такие вещи. Лучше я буду работать с плохими специалистами, чем избавлюсь от них.

— Вот что, давайте я поговорю с Хэскеллом и выясню, можно ли это уладить,— ответил я продюсерам.

Они были счастливы услышать такой ответ, потому что это непростое дело — менять главную деталь в машине на полном ходу.

В то время моей приятельницей была Аврора Клеман, французская актриса, сыгравшая роль девушки в «Лакомб, Люсьен» Луи Маля. Она потрясающе готовила, так что я пригласил Векслера на роскошный обед во французском стиле.

— Слушай, Хэскелл, ты действительно думаешь, что я не смогу ничего сделать с нашим материалом? — спросил я.

— Я так не думаю,— сказал Векслер.

— Но я слышал, что ты говоришь именно это.

Векслер посмотрел на меня, и глаза его наполнились слезами; это тронуло меня. Мы обсудили все наши разногласия, преломили хлеб дружбы, опустошили несколько бутылок вина, и я решил, что все будет в порядке. Во всяком случае, именно это я сказал продюсерам.

Я ошибся. Спустя неделю я услышал, что Векслер опять подвергает сомнению мою компетентность. Это становилось настоящей проблемой и создавало напряженность в группе, поэтому за дело пришлось взяться продюсерам. Векслера сменил Билл Батлер, снявший, помимо прочего, «Челюсти» и «Разговор».

Позже кто-то пытался объяснить мне, что Векслер, наверное, увидел, как режиссер-иностранец взялся за экранизацию классического и очень американского романа, и почувствовал, что обязан сыграть более важную роль в этом деле. Этот случай остается единственным увольнением за всю мою карьеру.

Батлер посмотрел уже отснятый материал и снимал вторую часть фильма в той же манере.

Однако до завершения работы над фильмом нам пришлось внести еще

одно изменение. Мы на неделю отставали от графика, Билл должен был уезжать на съемки, и в результате сцену на корабле снимал опытный оператор Билл Фрейкер.

Все эти перемены были весьма болезненными. Такие важные перестановки на ключевых постах очень необычны, но я ни разу не утратил веры в сценарий и в актеров. И что еще важнее, просматривая каждый вечер отснятый материал, я мог видеть, что оба оператора, сменившие Векслера, были мастерами своего дела. Они так прекрасно подстроились под манеру Векслера, что сейчас невозможно увидеть, где кончил снимать один оператор и где начал другой.

Чем длиннее, тем короче

Я люблю монтировать фильмы, люблю находить в кусочках отснятого материала потоки чувств и направлять их в единое русло. В том году в Беркли я впервые работал с двумя бригадами монтажеров. Они монтировали разные сцены в отдельных аппаратных, а я сновал между ними как челнок, так что в один прекрасный день я обнаружил, что весь пол усыпан пеплом моих сигар. Мы сделали четыре черновые копии «Гнезда кукушки».

Когда я только начинал снимать фильмы в Чехословакии, работа с двумя группами монтажеров показалась бы мне бредом. Это дело требовало высокого мастерства и не занимало много времени, потому что в монтажной не было места экспериментам. С каждой склейкой терялись кадры фильма, так что нужно было точно знать, где разрезать пленку, что очень ускоряло работу.

В то время мне повезло — я работал с настоящим мастером. Мила Хайек мог на глаз точно определить, где нужно резать. Мы смонтировали «Любовные похождения блондинки» за пару недель. Теперь я работал с двумя бригадами монтажеров, и мы могли вдоволь наиграться с каждым куском пленки. Мы добавляли три кадра с одной стороны склейки, убирали один кадр с другой стороны, потом возвращались обратно и добавляли еще четыре кадра, и так до тех пор, пока взгляд и ощущения не начинали воспринимать склейку как единое целое. Процесс окончательного оформления фильма занимает месяцы кропотливой работы. Таков парадокс прогресса.

Моя память — это автономный механизм, где накапливается масса странной и бессвязной информации, так что я до сих пор точно помню продолжительность каждой из четырех черновых копий «Гнезда кукушки». Первая шла 2 часа 50 минут. Я выбрасывал и сокращал эпизоды, убирал второстепенные сцены, и к тому моменту, когда мы сделали второй вариант, продолжительность фильма уменьшилась до 2 часов 32 минут.

Мне понадобилось определенное время, чтобы морально подготовиться к мысли о необходимости более радикальной операции, и постепенно я привел себя в достаточно безжалостное настроение. При третьем монтаже я выкинул все, что не имело прямого отношения к развитию действия. Это означало отказ от эпизода, в котором Вождя насильно брили; этот эпизод мне очень нравился, я считал его интересным, но в конце концов мне пришлось признать, что он не добавлял ничего нового к картине изображаемого нами мира и, наверное, затягивал повествование. В результате третьей переделки фильм сократился до двух часов и четырех минут, и все были счастливы. Но, просмотрев его, мы были потрясены: теперь картина казалась гораздо длиннее, чем раньше. Я укоротил ее на целых двадцать восемь минут, но она стала просто бесконечно растянутой. В чем была ошибка?

Постепенно до меня дошло, что, убрав из фильма все кадры, которые не имели прямого отношения к развитию сюжета, я выкинул вместе с ними и те, которые воздействовали на мои чувства и втягивали меня в происходящее на экране. Тогда я снова сел за монтажный стол и добавил 7 минут экранного времени. Многие из вставленных теперь кадров были сняты во

время первых сеансов групповой терапии, когда проявлялись личности даже самых незначительных персонажей, что делало их более реальными, более симпатичными. Восстановленный материал также давал зрителям возможность лучше понять происходящее в психиатрической клинике, привыкнуть к этой обстановке. В результате четвертого монтажа фильм шел 2 часа и 11 минут, и это, как ни парадоксально, значительно его сократило.

Странное возбуждение охватывает меня, когда я приближаюсь к концу работы над фильмом, в этом чувстве смешиваются самонадеянность и самоубийственное разочарование. В какие-то моменты мне кажется, что я создал свой лучший фильм, но через мгновение все, что я вижу на монтажном столе, представляется мне таким банальным, скучным и пустым, что я физически ощущаю, как меня влечет к себе кишащая акулами вода под мостом Золотые ворота.

Именно это чувство владело мной, когда Джек приехал в Сан-Франциско посмотреть фильм. Он имел право увидеть последний вариант, я прокрутил ему ленту и спросил, когда у него найдется время посидеть со мной в монтажной.

— А зачем? — сказал он.— Я бы там ничего не стал менять.

Оркестр в чемодане

Последний шаг в создании фильма — музыка. Я люблю музыку, но у меня нет никакого музыкального образования, поэтому мне нужен помощник, чтобы найти именно то, что я хочу услышать в своем фильме. Я должен услышать музыку, тогда я пойму, что мне нужно.

Можно утверждать, что музыка в фильме обладает большей силой воздействия, чем все остальные его элементы. Иногда она кажется мне одновременно и самой возвышенной формой общения, и выражением чистого потока чувств, таким искренним и спонтанным, что временами именно благодаря музыке создается впечатление, что персонаж вырывает сердце из груди и протягивает его зрителям. В то же самое время музыка настолько абстрактна, что я никогда не знаю, что и как сказать о ней. И я выяснил, что большинство композиторов тоже не знают, как говорить о своем искусстве, во всяком случае, как говорить о нем с простыми обывателями.

Джон Клейн был дублером в «Гнезде кукушки», поэтому он мог сопровождать меня и в Сейлеме, и в Сан-Франциско. Джон разбирался в музыке. Однажды он принес мне послушать запись, которая ему нравилась. Диск был записан Лондонским симфоническим оркестром, хотя это была музыка композитора Джека Ницше, который теперь работал в основном в жанре поп-музыки. Он написал музыку к фильму «Представление», и Джон был с ним знаком.

Мне очень понравилась музыка Ницше, и в монтажной я стал проигрывать эту запись под наши эпизоды — они прекрасно сочетались. Я даже смонтировал несколько кусочков, соединив их с музыкой Ницше.

Когда был готов черновой вариант, я попросил Джона пригласить композитора на просмотр. Я с гордостью показал ему, что именно отобрал из его записи, ожидая, что он почувствует себя польщенным, но Ницше так разъярился, что чуть было не перестал со мной разговаривать.

— Что это такое! Это все не так! Это все бессмыслица! — орал он.

Я был близок к панике. Нас подпирали сроки, приближалась сдача фильма. Мы и так отставали, и теперь я боялся, что смертельно оскорбил Ницше и мне придется связываться с какими-нибудь ремесленниками, чтобы сделать музыкальное сопровождение фильма. К счастью, Джону Клейну удалось смягчить ситуацию. Джек согласился написать новую музыку к нужному нам сроку.

Он ушел и начал работать, но ни разу не удосужился сообщить мне, как идут дела. Приближался день записи, и я, собрав все свое мужество, позвонил Ницше и осторожно спросил, какие ему понадобятся музыканты для предстоящей записи.

— Я еще не знаю,— прорычал он.

— Хорошо, хорошо, конечно, извини,— сказал я и повесил трубку.

Мы так и не дождались ответа на вопрос о музыкантах, но на всякий случай заказали для записи полный состав оркестра. Запись должна была состояться на студии «Фэнтэзи рекордс», где мы все еще отшлифовывали последний вариант фильма, и вот в назначенный день я увидел из окна подъехавшего Ницше. Он приехал на такси в сопровождении старика, который нес большой чемодан.

Мы одновременно подошли к студии звукозаписи. Джек вошел, взглянул на армию музыкантов, ожидавших его, покачал головой и велел всему оркестру идти по домам.

— Джек, послушай, ты уверен, что тебе *никто* не нужен? — спросил я.

— Уверен,— ответил он.

— Ты хочешь, чтобы они *все* ушли?

— Они могут остаться, но мне они не нужны.

— Даже барабанщик, даже, ну, не знаю, пианист?

— Никто.

— Ладно, Джек.

Пока мы разговаривали, старик открыл свой чемодан и стал доставать оттуда стаканы разной высоты, толщины и ширины и расставлять их на столе в студии.

— Ой, кое-что мне все-таки нужно, Милош,— внезапно сказал Ницше.— Нам нужно немного воды.

Мы принесли ведро воды, и старик разлил ее по стаканам, тщательно проверяя уровень. После этого он вытер стол и был готов к работе. Он тер пальцами края стаканов, извлекая странные, полные грусти звуки из воды и стекла.

От этих звуков волосы вставали дыбом. Позже Джек добавил несколько более традиционных эпизодов, а также куски, сыгранные на пиле и на других импровизированных инструментах, но основная часть музыкального сопровождения была записана именно в это утро только стариком и его «оркестром», умещавшимся в чемодане. Мне понравилась эта музыка.

С колючей проволокой на сердце

Фильм «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» вышел на экраны в ноябре. Рецензенты не поднимали особого шума, но и не отделывались саркастическими репликами, а это означало, что на просмотре их что-то заинтересовало.

Прокатчик был доволен сборами за первую неделю. Компания «Юнайтед артистс» планировала, что фильм может принести в целом примерно 15 миллионов долларов. Это означало чистую прибыль в 3 миллиона, так что всем было хорошо.

Через две недели проката предварительные прогнозы были пересмотрены. Теперь уже речь шла о 20 миллионах. Всем стало еще лучше.

Спустя еще неделю «Юнайтед артистс» сообщила, что теперь ожидает от картины доход в 30 миллионов. Все понемногу стали впадать в экстаз.

В конце концов «Гнездо кукушки» принесло только в Америке около 140 миллионов долларов, а от проката во всем мире было получено 280 миллионов.

По мере все нарастающего успеха фильма начались разговоры об «Оскаре». Когда были оглашены номинации, мы вошли в их число, причем конкуренция была сильной — кроме нас, в список попали «Жарким днем после обеда», «Барри Линдон», «Нэшвилл» и «Челюсти». Букмекеры в Лас-Вегасе оценивали наши шансы весьма неважно. Но «Гнездо кукушки» приносило все больше денег, и пессимистам пришлось пересмотреть свои прогнозы.

Тогда я сел за письменный стол и написал вежливое письмо чешскому правительству с просьбой о том, чтобы моим мальчикам, которых я не видел уже шесть лет, было разрешено приехать ко мне и разделить со мной

мою радость. Старое правило, согласно которому ничто не производит большего впечатления на коммунистов, чем успех у империалистов, сработало, и мальчикам было разрешено приехать, но при одном условии. Их должен был сопровождать дедушка, чтобы я не смог их похитить. Я сразу согласился. Я был очень рад, что снова увижусь с паном Кржесадло. Мои три чеха прибудут накануне вручения премий. Я едва успею взять им напрокат смокинги.

А тем временем, по мере приближения «Оскаров», всеми номинантами овладел странный психоз. Год назад Джек уже был соискателем премии за роль Дж. Дж. Гиттеса в «Китайском квартале». Великолепный фильм Полянского выдвигался на «Оскара» по нескольким категориям, но в результате получил только одну награду.

— Не очень-то обольщайся насчет «Оскара»,— говорили мне многие старые друзья.— Когда дойдет до дела, у Академии может проснуться шовинизм.

Чтобы не думать обо всем этом, мы с Джеком уехали в его дом в Аспене кататься на лыжах.

Наконец в двадцатых числах марта мои мальчики и дедуля Кржесадло должны были прилететь в Лос-Анджелес. Я взял напрокат самый большой лимузин и поехал встречать их в аэропорт. Мои нервы были в напряжении. Я не жил с мальчиками уже шесть лет. Когда я видел их в последний раз, они были шестилетними первоклашками, а теперь из самолета должны были выйти двенадцатилетние подростки.

Самолет сел, первые пассажиры стали выходить из таможни. Я метался в толпе, наблюдал за семейными поцелуями, видел усталых путешественников в объятиях родственников и не понимал, почему мальчки не торопятся.

Прошел час, потом второй, потом третий, и наконец появился дед Кржесадло с моими Петром и Матеем. Они были вдвое больше, чем при нашей последней встрече, и выглядели потрясающе. Я прижал их к себе, но они вырывались. Я увидел, что им не по себе в объятиях незнакомца, и отпустил их. Мне нужно было начинать все сначала и заново налаживать отношения с моими сыновьями. Но теперь, когда я наконец-то заполучил их к себе, я мог попытаться сделать это.

— Ребятки, это самая большая машина, которую я смог найти! — Я рассчитывал ошеломить их красивым автомобилем, сверкавшим под солнцем Лос-Анджелеса, но они едва посмотрели на него. Они забрались внутрь и удобно расположились, как будто всю жизнь их возили в школу на лимузинах. Мы поехали в роскошный отель «Беверли-хиллс», но и это ничего для них не значило.

Я был так счастлив, что они рядом со мной, что говорил без умолку и все время что-то показывал:

— Ребятки, это пальмы! А вот самая большая водная поверхность на земле! Тихий океан! Вот небоскребы, смотрите! А теперь смотрите сюда! Это банановое дерево! А как вам этот огромный бассейн? Вы когда-нибудь видели такой большой бассейн!

— Не-а.

— О'кей!

Я фонтанировал, а они послушно смотрели туда, куда я показывал, и все больше молчали. У них был скучный вид, так что я решил заткнуться и посмотреть, не привлечет ли что-нибудь их внимание. Я заметил, что они с интересом смотрят на автомобили.

— О-о-о, как вам эта штуковина? Это «порше»! А эту, серую, видите? Это «роллс»! «Роллс-ройс», «сильвер шэдоу», самая дорогая машина в мире!

Мальчики едва взглянули на «роллс», а потом уставились на старый «шевроле», желтый и немытый.

— Пап? — сказал наконец один из них.

— Что?!

— Пап, у них здесь женщины водят машины?! — завопили они, вытаращив глаза от удивления.

Только это произвело впечатление на моих мальчуганов в Лос-Анджелесе, и я понял, что они приехали ко мне из совершенно иного мира.

На следующее утро я взял им напрокат смокинги. Этот наряд их смущал. Вначале они боялись сделать шаг, но к вечеру уже прониклись возбуждением, царившим в переполненном, сверкающем зале. Они называли мой фильм «Ку-ку» и напряжено пытались уловить любое упоминание о нем в потоке непонятных им слов. Каждый раз, когда они слышали название, они бурно аплодировали.

Первым нашим номинантом был Брэд Дуриф — за лучшую роль второго плана.

— Итак, премия вручается Джорджу Бернсу за роль в фильме «Весельчаки»,— сказал ведущий, и оба моих сына вскочили и захлопали.

— Это хорошо, ребятки, что вы хлопаете, но мы не выиграли. Победил другой актер.

— Нет?

— Нет.

— Ой,— сказали они и сели.

В двух следующих категориях наш фильм не выдвигался, а потом мы не победили еще по двум категориям, и мальчики стали очень волноваться, и я понял, что, если мы не получим ни одного «Оскара», они никогда не поймут, зачем я заставил их вырядиться в такую неудобную одежду и приволок их сюда.

А тем временем полный провал фильма становился все более вероятным. Я чувствовал, как натянуты нервы всего семейства из «Гнезда кукушки». Мы все сидели в одном и том же секторе партера, так что я мог видеть Сола, Майкла и Джека, все они были очень серьезны, очень собранны. Я знал, что они думали то же, что и я: «Китайский квартал».

Посмотрев на Петра и Матея, я увидел, что они спят крепким сном. Я не будил их до тех пор, пока не началось победное восхождение «Гнезда кукушки». Вдруг Бо Голдман и Лэрри Хоубен получили «Оскара» за лучший сценарий, Луиза Флетчер — за лучшую женскую роль, Джек — за лучшую мужскую. Мы с мальчиками аплодировали так, как будто это были последние аплодисменты в нашей жизни.

Когда было произнесено мое имя, я онемел. Я побежал и схватил маленькую статуэтку. Я заготовил речь и теперь сказал какие-то слова, но мир превратился для меня в мешанину впечатлений и ощущений. Я стоял перед приветствующими меня коллегами, за мной следили сотни миллионов глаз. Я дошел до вершины моей профессии, я был в Голливуде, я был в Америке, и я был счастлив и ошеломлен. Я не знал, о чем думать раньше — о деньгах, об улыбках самых знаменитых женщин в мире, о том, как передо мной вдруг раскроются все закрытые двери. В море света я мог различить только двух моих мальчиков в смокингах, они хлопали и улыбались до ушей. Это была моя кровь, кровь людей, погибших за колючей проволокой, и кровь старого человека в Эквадоре, который теперь, наверное, тоже был мертв, и если я отводил от них глаза, я все еще представлял их шестилетними. Между нами была отчужденность, отчужденность, существующая между всеми людьми, отчужденность, отделявшая меня от ликующего зала, полная отчужденность от всего мира, опутавшая мое сердце колючей проволокой.

Я мало что помню об этом вечере. Со всех сторон ко мне шел весь мир. Тут были журналисты, фотографы, шампанское, поцелуи, поздравления и два сонных мальчугана.

На следующее утро пришла гора телеграмм. Самая трогательная была от Фрэнка Капры — его фильм «Это случилось однажды ночью» был единственным, получившим, как и мы, пять главных «Оскаров».

«Добро пожаловать в клуб»,— гласила она.

Мгновения семейной жизни

Мои мальчики не были знакомы ни с одним человеком, у которого был бы собственный бассейн. Они ходили плавать на реку. В Чехословакии недавно появился второй телевизионный канал, но он работал только вечером. Там было в общей сложности четыре радиостанции, а в ежедневных газетах было по восемь страниц с густонапечатанным текстом. В новостях сообщалось главным образом о рабочих и крестьянах, перевыполнявших свои производственные задания в рамках последнего пятилетнего плана, а иногда мелькали истории о Соединенных Штатах Америки, где царили капитализм, империализм, милитаризм, упадок и загрязнение окружающей среды. В этих историях почти всегда описывались ужасные убийства, гангстеры, маньяки, вооруженные грабители, безумные наркоманы и сумасбродные выходки миллионеров.

И вот теперь, в «Беверли-хиллс», недалеко от нашего отеля, дедуля Кржесадло вдруг увидел перекресток, на каждом углу которого была бензозаправка, и это повергло его в полное смятение. Каждый день он отправлялся на длинные прогулки и подолгу стоял у этого чуда.

— Как же они все ухитряются не разориться? Как же это они продают одно и то же по разной цене? — удивлялся он.

Я показал моим чехам студии и туристские достопримечательности. Мальчикам нравилось все, что их окружало, но они то и дело засыпали. Пока мы ехали куда-то, все было в порядке, но стоило нам остановиться, чтобы выпить чашку кофе, как они тут же отрубались. Я приписывал это тяжелой смене часовых поясов и будил их только тогда, когда официанты приносили заказ. Но Матей и Петр никак не могли оправиться от смены времени. Как-то вечером в китайском ресторане они растянулись на полу и уснули глубоким сном прямо под столиком.

Только спустя три года мои сыновья признались мне, почему в Лос-Анджелесе они все время хотели спать. По вечерам я прощался с ними и закрывал дверь. Они сразу же забирались в одну кровать и сидели там всю ночь, не спуская глаз с двери и окон,— они боялись, что какие-нибудь гангстеры или наркоманы заберутся в дом и убьют нас всех. Вот что делает с людьми коммунистическая пропаганда!

Я повез мальчишек и деда в Лас-Вегас. Я по-прежнему выпендривался перед ними, поэтому снял самый большой номер в «Цезарь палас», где у каждого из нас была своя спальня. В гостиной бурлил большой джакузи.

— Вперед, в воду, пока я распакую вещи,— скомандовал я и ушел в свою спальню.

Когда я вернулся, Петр и Матей радостно плескались в джакузи, и я увидел, что они в плавках.

— Ребята, вы что? Зачем плавки?

— Ну, папа, а если кто-нибудь войдет?

— Кто, горничная? Она постучит.

— А что, другие люди в гостинице плавать не захотят? — Мальчики думали, что наш джакузи был плавательным бассейном отеля.

Им понравилась детская игровая площадка в казино. Для чешских мальчуганов, знавших только тиры с пластмассовыми розами, медленные карусели и примитивные велосипеды «Ферри», это был просто рай.

Для дедули главным моментом поездки стал полет над Большим каньоном. Я отправил его туда одного на специальном туристическом самолете. Когда он вернулся, он улыбался до ушей. Он просто не мог остановиться — все время рассказывал об увиденном.

— Но ты на меня рассердишься, Милош,— вдруг сказал он, и его лицо омрачилось страхом.

— За что, дед?

— Ну знаешь, там была эта семья, твои знакомые, они говорили по-немецки. И они спросили меня, чем я занимаюсь. И я солгал. Я не хотел тебя позорить, я сказал, что я инженер...

Всю свою жизнь старик чинил радиоприемники и телевизоры друзьям. Все вокруг считали его гением в электронике, но дед Кржесадло, как истинный житель Центральной Европы, твердо усвоил, что главное для человека — это его звание.

Когда мальчикам и старику настало время уезжать, я расстроился до слез, но ребята буквально считали минуты до отлета. Они везли с собой кучу подарков для приятелей, в основном забавные американские штучки, вроде скейтбордов, и с нетерпением ждали того момента, когда окажутся в Праге и смогут раздавать их.

С тех пор я никогда не терял с ними связи. Пока у власти в Чехословакии находились коммунисты, я не мог приезжать к ним в Прагу, но я старался каким-то образом постоянно присутствовать в их жизни. Я звонил им, мы переписывались, и каждый год я встречался с ними на несколько недель в Европе или в Америке. Мы катались на лыжах, ездили на велосипедах по Европе, я смог показать им свои любимые места в Париже и Нью-Йорке.

Позже они поступили в Академию изящных искусств, где Матей изучал живопись, а Петр — ремесло кукольника, и теперь они вместе руководят кукольным театром и делают мультфильмы в Праге.

В 1976 году, перед их отлетом из Лос-Анджелеса, Дженнингс Лэнг, сотрудник студии «Юниверсал», с которым я был очень дружен, разрешил мне воспользоваться просмотровым залом на своей вилле.

— Мальчишки, есть такой фильм, который вы оба хотите посмотреть? — спросил я.

Втайне я надеялся, что они скажут:

— Да, папа, «Ку-ку».

Ни они, ни дед фильма не видели.

— Ой, да, папа! — сказали они.— Да! Давай посмотрим фильм!

Им очень понравились «Челюсти».

Заезженная запись

После «Гнезда кукушки» все в моей жизни перевернулось. Я поставил фильм в Голливуде и заработал много денег, и в результате за мной закрепилась репутация европейского режиссера-эстета, который любит работать с непрофессиональными актерами и чье чувство юмора плохо воспринимают аппаратчики, сентиментальные продюсеры и приговоренные к пожизненному заключению. Мне присылали лучшие сценарии, ни один мой звонок не оставался без ответа. Я заработал много денег и был готов к тому, чтобы на собственном опыте понять, что же имел в виду Жан-Поль Гетти, когда говорил, что мир не благоволит к миллионерам.

Когда все дела, связанные с прокатом «Гнезда кукушки», были закончены, я уехал в Нью-Йорк. После двух лет жизни в Калифорнии я тосковал по насыщенной, возбуждающей жизни этого сурового, шумного города, так что я снова поселился в отеле «Челси».

Стэнли Бэрд держал для меня наготове мою бывшую комнату. Я увидел в отеле многих старых жильцов и опять мог смотреть в окно на ту же самую Двадцать третью улицу, но жизнь стала другой. Я обнаружил, что в «Челси» мне было легче жить на доллар в день, чем имея полные карманы денег. Когда у вас заводятся деньги, вы начинаете покупать книги, пластинки, теннисные ракетки, костюмы, хорошие вина, даже если у вас нет полок, большого шкафа и бара. Вы просто обрастаете вещами. Очень скоро моя комната стала походить на палубу иммигрантского корабля.

Почти всю свою жизнь я провел на чемоданах, я привык к такому цыганскому существованию. Я не мог даже подумать о доме и собственности. Если нет возможности жить так, как хочется, номер в отеле — прекрасная альтернатива. Но теперь у меня были деньги, и я начал искать себе квартиру или дом в городе.

В это время я получал много предложений. Одно из них имело долгую предысторию. Это была история творческого влечения, восходившая еще к 1967 году. В том году мне посчастливилось, приехав из Европы, побывать на одном из первых публичных представлений мюзикла «Волосы». Этим невероятным впечатлением я обязан Рику Эдельстайну, сценаристу мыльных опер, человеку весьма любознательному, ходячей энциклопедии культурной жизни Нью-Йорка. Ни одна стоящая выставка, ни одно открытие не ускользали от него. Мы впервые встретились в 1964 году, как раз тогда, когда в нью-йоркской прессе появились первые заметки обо мне, и я думаю, что первоначально он относился ко мне как к образчику экзотической культуры, но я был рад расширить его кругозор. Он помог мне сориентироваться в той захлестывающей лавине культурных событий, которая обрушивается на вас в Нью-Йорке, и когда я приехал в город с «Балом пожарных», я позвонил Рику:

— Ну, что тут у вас происходит? Что новенького?

— О, я как раз собираюсь на прогон нового мюзикла. Хочешь пойти со мной?

Рик повел меня в небродвейский «Паблик тиэтр», и там мы увидели «Волосы». До этого я только раза два в жизни видел мюзиклы, в которых каждая песня была действительно перлом. Когда шоу закончилось, я не мог усидеть на месте и сразу же помчался за кулисы, чтобы выразить свой восторг.

Там были все трое — Рэгни, Рэдоу и Макдермот, и все они смотрели на меня подозрительно. Это было первое представление перед публикой, и они сами еще не поняли, что же они создали. Я изливал свои чувства на ломаном английском, просил дать мне партитуру, чтобы я мог поставить их шедевр в Праге. Они вежливо кивали и почесывали головы. Я добавил, что если они захотят снять фильм по «Волосам», то пусть, пожалуйста, имеют меня в виду.

Оказалось, что они видели мои фильмы, и они им понравились. Короче, когда в 1968 году я на какое-то время получил поддержку «Парамаунта», я решил снимать фильм по этому мюзиклу. Авторы поддержали идею, Жан-Клод Каррьер помог мне сделать план сценария. Предполагалось, что одним из продюсеров будет Клод Берри, поэтому как только у меня созрела окончательная идея музыкальной структуры фильма, мы с ним полетели в Лос-Анджелес, чтобы поговорить с авторами.

Такси доставило нас к уютному бунгало в тропическом саду. Рэгни и Рэдоу все еще участвовали в гастрольных поездках с «Волосами», поэтому жизнь в доме начиналась ночью. Нас просили приехать в полдень, но хозяева встретили нас полусонными. С ними был огромный мускулистый чернокожий парень.

— Это Эрл,— сказали они.

На протяжении следующего получаса я рассказывал им о своем замысле киноверсии «Волос». Рэгни и Рэдоу кивали головами, охали и ахали. Я закончил, и оба автора без единого слова повернулись к Эрлу, который вытащил колоду блестящих карт для таро и разложил их на столе. Все молчали. Он смотрел на картинки, а Рэгни и Рэдоу — на его лицо. Мы с Клодом не осмеливались сказать ни слова. Эрл изучал карты минут двадцать или тридцать, это была вечность, в течение которой мы не понимали, что же происходит. Наконец он поднял глаза. Минуту он смотрел на Рэгни и Рэдоу, а потом покачал головой. Нет. Они сразу же встали и пожали нам руки.

— Простите, ребята,— сказали они решительно.— Звезды не благоприятствуют нам. Еще не пора. Надо ждать.

Прошло еще десять лет, прежде чем Госпожа Удача улыбнулась нашему проекту, но за это время не было года, чтобы кто-нибудь не позвонил, не сказал, что у него есть права на «Волосы», и не спросил, заинтересован ли я еще в постановке. В первые четыре года, может быть пять лет, я сразу же бросался к проигрывателю и ставил старую пластинку, записанную на спектакле. Каждый раз она вызывала у меня старые чувства, поэтому я говорил предполагаемым продюсерам:

— Да, я хотел бы работать над этим проектом.

Ни разу никто из них мне не перезвонил. Никто не мог развязать правовой узел, затянутый на этом спектакле. Годы шли, и я постепенно перестал принимать всерьез звонящих.

— Конечно, я бы хотел поставить «Волосы»,— отвечал я им сразу же.— Почему бы нет?

То же самое я сказал и Лестеру Перски, который позвонил мне в 1977 году, но оказалось, что у него действительно были права на мюзикл, а кроме этого — поддержка «Юнайтед артистс».

У меня сердце ушло в пятки. Я знал, что «Волосы» станут самой масштабной и зрелищной из всех моих картин. Раньше у меня не было опыта работы с мюзиклами, я никогда не имел дело с хореографами, никогда не был вынужден работать с душащим меня шелковым галстуком голливудского бюджета на шее.

Эти сложности меня не пугали, но были и другие проблемы, о которых следовало подумать, прежде чем начать работу над проектом. Я знал, что, если сейчас я возьмусь за «Волосы», я сниму нечто, совершенно не похожее на тот мюзикл, в который я влюбился в шестидесятых годах. За прошедшие годы я стал другим. Я уже не мог использовать старый сценарий. Я утратил ту вопиющую невинность, которая била из меня ключом, когда я был туристом-новичком в Америке. На моей машине уже не было чешских номерных знаков.

Кроме того, мне нужно было помнить о том, что в 1967 году президентом США был Линдон Джонсон, сан-францисское лето любви было еще где-то в будущем, а мюзикл ворвался в ту жизнь на полуобъезженном скакуне социальной революции. Он закладывал основы сексуального раскрепощения, антивоенных протестов, пацифизма, нежности, власти цветов и экологии, его музыка улавливала ту энергию, которую выделяло общество под влиянием этих концепций. Длинные волосы все еще имели особый смысл.

В 1977 году даже юристы и банкиры носили длинные прически. Отношение американцев к сексу и экологии стало совершенно иным. Но Вьетнам и власть цветов отошли в прошлое, марихуана и ЛСД оставались под запретом, и уже никто не ставил под сомнение власть богатства и тем более его распределение. Некоторые ценности контркультуры прочно укоренились в сознании американцев, некоторые обесценились, о некоторых забыли, но ни от одной из них у людей уже не повышалось давление, так что «Волосы» стали исторической пьесой.

Раньше я никогда не ставил исторических фильмов, хотя и работал с Радоком над «Дедушкой-автомобилем». Меня не пугала мысль о том, что мне придется заново учиться чему-то, и в любом случае исторический фильм все равно оставался фильмом. Просто он стоил гораздо дороже. Главная проблема состояла в том, что с коммерческой точки зрения «Волосы» вышли бы в неподходящий момент. К концу семидесятых годов «шестидесятые» уже отошли в прошлое, но еще не вызывали ностальгию. Для ностальгии нужно время. Человеку приятно узнавать и вспоминать детали минувших времен и осознавать, что поведение, которое когда-то казалось таким лихим и значительным, теперь стало просто обыденным. Ностальгия начинается только тогда, когда эпоха перестает угрожать вам своей беспорядочностью, своими противоречиями, анархией и проблемами выбора.

«Волосы» могли стать ностальгическим воспоминанием только тогда, когда юристы и банкиры снова подстриглись бы покороче. В 1977 году казалось, что это время настанет очень не скоро, но в конце концов я сказал себе: это не моя проблема. Пусть специалисты по прокату и маркетингу из «Юнайтед артистс» заботятся об этой ностальгии.

Размышляя над всеми проблемами, я по-прежнему прослушивал свою заезженную запись. Ремесло режиссера требует большой эмоциональной отдачи, и, если мне предстояло ставить этот фильм, я хотел снова оказаться во власти старого очарования. Я ничего не мог поделать, я все еще любил

эти песни, и именно это стало решающим фактором. Они все еще пробуждали во мне трепет.

И в то же самое время я решил, что еще недостаточно мудр, чтобы комментировать, судить, высмеивать или возвеличивать шестидесятые годы. Я решил просто попытаться найти сюжет для этих песен и снять их, снять именно такими, какими они взволновали меня, снять так, чтобы они соответствовали тому, что я сам видел в то время и помнил до сих пор. Я провел много дней, наблюдая в Центральном парке за гуляющими, влюбленными, курильщиками и протестующими против войны. Я видел, как там сжигали призывные повестки и лифчики, и теперь я подумал, что именно там и должно происходить действие фильма.

Когда я сказал Лестеру Перски, что хотел бы работать над «Волосами» вместе с ним, я упомянул также, что моей первой заботой было обзавестись настоящим домом в Нью-Йорке. Перски жил в прекрасном доме возле Центрального парка и предложил мне тоже поселиться там.

Я купил маленькую квартирку с потрясающим видом на парк, которую вполне можно было назвать домом.

— Черт,— сказал я Перски,— теперь я смогу снимать наш фильм прямо из окна.

Майкл Уэллер

В шестидесятых годах Жан-Клод Каррьер и я хотели снимать «Волосы» в виде прослушивания для мюзикла, закулисной истории, полудокументального фильма, иными словами, сделать то же самое, что я сделал в «Отрыве». Теперь эта идея казалась мне ерундовой, придуманной специально для того, чтобы скрыть убожество либретто.

В 1977 году меня привлекла в «Волосах» именно лаконичность сюжета. Я решил, что, вместо того, чтобы прятать ее за срезом закулисной жизни, лучше запереться со сценаристом и придумать для мюзикла новый сценарий. Я сохраню зонги, энергию, характеры, молодость пьесы, но все это должно принять новую, цельную форму, а для этого необходим объединяющий сюжет. Прежде всего нужно найти очень хорошего сценариста.

В этих поисках мне помог Перски, он дал мне целый список молодых писателей, большинство из которых, по-видимому, были именно детьми шестидесятых годов. Я позвонил всем, указанным в списке, и у всех я спрашивал, не хотят ли они поработать со мной в «Волосах». В основном все хотели, и я просил их послушать запись до того, как встретиться со мной. Все отвечали, что так и сделают, и все говорили, что у них есть какие-то идеи, но мне нужно было знать наверняка, что они могут предложить мне.

Не знаю, в чем тут было дело — то ли всем авторам, с которыми я встречался, было просто на все наплевать, то ли они боялись, что я присвою их идеи, но единственное, чего я смог от них добиться, это бесконечные теории о распространении универсального сознания, аморальности войны, моральности протеста и так далее. Я с трудом следил за этими абстрактными рассуждениями и понемногу начинал отчаиваться.

В один прекрасный вечер ко мне на собеседование пришел невысокий, темноволосый, интеллигентного вида молодой человек по имени Майкл Уэллер. Это был драматург, написавший очень удачную пьесу, «Дети луны», и Перски узнал о нем от Питера Шеффера.

— Итак,— спросил я,— вам удалось подумать над тем, как сделать «Волосы»?

— Да, мистер Форман,— ответил он.

— Ну и?

— Честно говоря, ни черта не придумал,— сказал он, глядя мне прямо в глаза.

— Я тоже,— сказал я с огромным облегчением.— Зовите меня Милош.

Майкл оказался чудесным сотрудником, вместе с ним мы закончили сценарии и «Волос», и «Рэгтайма». Я не ищу сценаристов, которые просто реализуют мои идеи. Часто я сам не знаю, чего хочу, пока это само не придет мне в руки, поэтому в качестве соавтора мне нужна сильная личность, которая могла бы вовлечь меня в созидательный диалог. У Майкла всегда было собственное восприятие, и ему не было обидно идти со мной ноздря в ноздрю.

Самая трудная проблема встала перед нами уже вначале: нам нужно было найти естественный способ подачи первого музыкального номера. Я люблю старые мюзиклы, в которых суровая действительность внезапно становится оперой, музыка обрушивается на слушателей, а незнакомцы, едущие в автобусе, делают глубокий вдох и разражаются трехчастными ариями, но я принимаю эту свободу жанра только как составную часть прежнего очарования. Я не хотел, чтобы «Волосы» вдруг превращались в оперу, и поэтому я считал, что первый переход от слов к музыке имеет самое большое значение: если нам удастся органично ввести первый зонг в сюжет, мы сможем тем самым задать тональность всему фильму и получим возможность вставлять остальные музыкальные фрагменты туда, куда сочтем нужным.

В конце концов мы с Майклом решили начать действие с того, что призывник Клод отправляется во Вьетнам. Он прощается с отцом на дороге, пересекающей фермерские поля Оклахомы, и садится в автобус, который должен отвезти его в Нью-Йорк. Он сидит у окна и, щурясь от слепящего солнца, рассматривая окрестности, едет прямо в галлюцинирующий, сжигающий призывные повестки Век Водолея.

Часто лучшие идеи рождались у нас с Майклом в яростных спорах. Например, мы долго не могли придумать концовку. Теперь мне кажется, что мучения с ней продолжались недели, но вполне вероятно, что на самом деле на это ушли считанные дни. В нашей истории оклахомского призывника (его играл Джон Сэвидж) рассказывалось о его шоке от знакомства с культурной жизнью Нью-Йорка, о его дружбе с компанией хиппи, предводительствуемой Тритом Уильямсом, о его приобщении к ЛСД, о том, как он расстается со своими новыми друзьями и решает все-таки пойти в армию. Мы привели нашего героя в военный лагерь в Аризоне и дошли до того эпизода, когда его нью-йоркские друзья решают поехать за ним, чтобы в последний раз попытаться спасти его от армии и от Вьетнама,— и вот тут-то дело и застопорилось.

Мы написали несколько сцен, но ни одна из них не придавала сценарию действительно законченного вида. У Майкла была своя идея финала, она мне не нравилась, а у меня была моя собственная идея, которая не нравилась ему, и мы все спорили, и в этих спорах каждый из нас все больше укреплялся в сознании собственной правоты.

Я ставлю моим соавторам только несколько условий. Одно из них состоит в том, чтобы не тратить время на общие места. Второе — никто не должен стесняться собственной глупости. Все должны чувствовать себя совершенно свободными и высказывать любые дурацкие идеи, приходящие в голову,— иногда нужно отбросить десять глупых вариантов, чтобы найти один умный.

Еще одно правило: если у тебя появилась новая идея, ты должен точно показать ее связь с уже написанной частью сценария и тщательно выстроить развитие действия. Последнее правило и условие — все занятые в работе над сценарием должны подписать окончательный вариант. Мы работаем до тех пор, пока у нас не будет готов сценарий, под которым каждый сможет поставить свою подпись, а это иногда бывает так же трудно, как согласиться со строгой оценкой твоей работы.

Итак, мы с Майклом безнадежно зашли в тупик в поисках финала. Мы разговаривали, более или менее соглашались друг с другом, потом в этих разговорах стало появляться все больше сарказма, потом мы стали повышать голос. Мне еще ни разу не приходилось выдерживать такую борьбу идей. И когда казалось, что мы вообще не сможем сдвинуться с мертвой

точки, вдруг непонятно каким образом из потока глупостей родилась мысль, благодаря которой за полчаса мы написали окончание сценария: а что, если вожак хиппи Берджер и его компания приедут на военную базу в тот момент, когда там будет объявлена тревога и ворота базы будут закрыты? Тогда Берджеру придется проникнуть в казарму и поменяться местами с призывником из Оклахомы, чтобы парню удалось выскользнуть с базы и в последний раз заняться любовью с Шейлой. И когда нью-йоркское «дитя-цветок» будет играть роль солдата на военной базе, внезапно придет приказ: всему наличному составу собрать вещи и отправиться по новому назначению — во Вьетнам.

Туайла Тэрп

Второй задачей было найти хореографа для «Волос». Я мало разбираюсь в балете, а решение этой проблемы имело для фильма принципиальное значение, и вот я стал ходить на спектакли всех балетных трупп, приезжавших в Нью-Йорк. Я сидел в самых разных залах и ждал, когда я внезапно пойму, что нашел то, чего хотел.

Это ощущение пришло ко мне, когда я увидел Михаила Барышникова в спектакле «От пробы к делу» в постановке Туайлы Тэрп. Балет сразу же покорил меня юмором и невероятной оригинальностью всех движений. Мне стало ясно — ни с каким другим хореографом я работать не стану. Я спросил, не смогу ли я встретиться с мисс Тэрп, и спустя несколько недель как-то вечером ко мне пришла высокая и строгая дама в джинсах. Она не стала затруднять себя светской болтовней.

— Так о чем идет речь? — спросила она меня в дверях, и голос ее звучал так, как будто я только что заставил ее подняться пешком на тридцатый этаж, чтобы увидеть меня.

— Послушайте, Туайла, вы знаете мюзикл «Волосы»?

— Этот кусок дерьма?

У меня упало сердце. Я не знал, что сказать.

— О... Ну, я не знаю, мне он вроде как понравился... Я собираюсь снять по нему фильм, и я хотел спросить, может быть, вы согласились бы поработать со мной...

— В «Волосах»? Никогда!

— Очень жаль...

— А как вам это пришло в голову? Что там может понравиться?

Я начал рассказывать ей, почему из «Волос» может получиться прекрасный киномюзикл, какие там прекрасные зонги, как по-новому я подам их, насколько далеко я собираюсь отойти от прежней авторской аранжировки, чтобы передать в фильме дух музыки, и так далее. Когда я рассказываю сценарий в подробностях, у меня перед глазами как будто прокручивается пленка, это меня возбуждает, и я могу говорить часами.

— Хорошо,— вздохнула Туайла, когда я закончил.— Я это сделаю.

Не знаю, сознательно или бессознательно, но Туайла поменялась со мной ролями. Раньше она никогда не работала в кино, и я, наверное, казался ей Мистером Голливудом, поэтому она относилась ко мне подозрительно и скорее не я с ней, а она со мной проводила собеседование. Вероятно, прежде чем взяться за эту работу, она хотела убедиться, что я действительно полностью погрузился в материал.

Вскоре после этого мы сели с ней за сценарий, и я рассказал ей, где именно я хотел бы видеть танцоров и каким должен быть по настроению их танец. Я, конечно, ничего не понимал в ее делах, поэтому и не собирался учить ее, как именно создавать то или иное настроение. Она ушла и работала самостоятельно, а потом позвонила и пригласила посмотреть, что у нее вышло.

Я пришел в величественный зал в «Феникс-хаусе», где репетировала ее труппа. Она показала мне хореографические наброски. Я внимательно следил за танцем, потом выдал ей весь список своих ощущений:

— Это замечательно, это потрясающе, это мне нравится, это просто прекрасно, это то, что мне нужно.

— Ну, тут есть еще много такого, что я хотела бы изменить,— сказала Туайла.

Она вернулась к своей работе, я — к своей.

Когда я увидел новый вариант хореографии, все танцы, которые мне понравились, были выкинуты, а те, в которых я не был до конца уверен,— остались. Потом все опять поменялось, но к этому времени я уже абсолютно доверял Туайле и предоставил ей полную свободу действий. А когда начались съемки и я увидел ее работу на площадке, это была просто поэзия.

Туайла точно связывала танец с драматическим контекстом каждого эпизода. В сцене танца коней движения танцоров напоминали странные, резкие прыжки лошади; на военной базе ее танцоры ходили строгими колоннами, как на старинных учениях; танец хиппи в парке был воплощением беспорядка и разболтанности, прекрасно передававших их отвращение к любому конформизму. Танцоры Туайлы значительно обогащали каждый эпизод, в котором участвовали.

Сама Туайла танцевала в сцене свадьбы наркоманов, и, во всяком случае для меня, она стала настоящей звездой всего фильма. Ни с кем в жизни мне не было сложнее сотрудничать, чем с ней, но я готов возобновить это сотрудничество в любой момент. Она всегда чего-то ищет, всегда подозрительна, увлечена, никогда не бывает довольна, это истинный работоголик, и при этом она гениальна.

Степени желания

До начала съемок «Волос» я принял решение, страшно усложнившее работу. Я твердо постановил, что мне нужны актеры, которые могли бы так хорошо играть, петь и танцевать, чтобы не пришлось прибегать к разным кинематографическим трюкам. Довольно часто в мюзиклах у актера оказывается два голоса — один собственный, которым он говорит, а второй — чужой, чтобы петь, и меня всегда это раздражало, так раздражало, как если бы у актера было две головы. Я хотел избежать в «Волосах» любого дублирования.

Мы не хотели пропустить ни одного талантливого человека, поэтому решили провести открытые прослушивания на все роли с пением. Эти прослушивания начинались с десяти утра, но самые честолюбивые ребята приходили записываться уже с семи. Первым именем в первом списке на прослушивание было имя Мадонны Чикконе. Каким-то образом я не обратил на нее внимания среди сотен других претендентов.

Мне удалось набрать группу прекрасных актеров, в том числе Беверли Д'Анджело, Джона Сэвиджа, Энни Голден, Дорси Райт, Майлса Чэпина и Дона Дакуса. Все они были молоды, у всех был необходимый мне свежий вид, и они играли и пели так хорошо, что во всем фильме мне пришлось дублировать только один-единственный кусочек.

О чем я жалею, так это о выборе Николаса Рея, режиссера таких прекрасных фильмов, как «Бунтовщик без идеала» и «Джонни Гитар», на роль генерала в последнем эпизоде.

— Я знаю, кто будет прекрасным генералом и кому действительно нужны деньги,— сказал Майкл Уэллер, когда я искал исполнителя. Он играл в карты с Николасом Реем, и Ник выглядел именно так, как должен выглядеть генерал. Я попросил его надеть форму и произнести мужественную речь перед войсками, отправляющимися во Вьетнам. Я представлял себе лицо генерала то появляющимся, то скрывающимся в облаках дыма, и во время съемки специальные машины усиленно дымили вокруг Ника. Ник сразу же понял, чего я хотел добиться, и старался изо всех сил. Его исполнение в фильме было отличным, но сама сцена оказалась слишком сложной, и ему целыми днями приходилось вдыхать этот густой дым.

Он ни разу не пожаловался, и только спустя несколько недель я узнал о том, что он умирает. У него был рак легких. Если бы я мог знать о его болезни раньше!

Актером, без которого было бы просто невозможно ничего сделать, оказался Трит Уильямс. Я увидел его впервые в бродвейской постановке «Жира». Он работал с невероятной самоотдачей, и я пригласил его на прослушивание. Он показался мне подходящим для роли Берджера. В нем чувствовались смелость, присутствие духа, естественное стремление к лидерству, необходимые для этой роли, и он хорошо пел. Единственная сложность состояла в том, что роль Берджера как бы «принадлежала» Джиму Рэгни, первому исполнителю, который не желал никому уступать ее. Он, конечно, хотел сыграть Берджера в нашем фильме. Я хорошо понимал чувства Рэгни. В 1967 году я, наверное, отдал бы ему эту роль, но теперь, спустя десять лет, он просто был слишком стар для придуманного мною персонажа, а кинокамере лгать невозможно, особенно в том, что касается возраста.

Трит излучал силу и наивность молодости, еще верящей в то, что нет ничего невозможного, и достигающей всего, к чему стремится. По-моему, мы приглашали Трита на прослушивания раз двенадцать. Чем больше я видел его, тем больше убеждался, что роль должна достаться именно ему, но мне было необходимо убедить в этом сторонников Рэгни.

Эта роль должна была стать большим шагом вперед в карьере Трита, и он очень хотел получить ее, поэтому он приходил на все прослушивания и пел нам снова и снова. Как-то раз в репетиционном зале за рояль сел Голт Макдермот, а авторы, продюсеры и съемочная группа стояли вокруг, смотрели и слушали, как поет Трит. Когда он закончил, они попросили его повторить. Трит внезапно взорвался:

— О Господи! Да плевать мне на все это! Плевать на это, и плевать на вас, хватит с меня!

Он сгреб Рэгни в охапку и швырнул его на пол. Вряд ли он хотел причинить ему боль. Скорее он просто решил вырвать эту роль у Рэгни, и он сделал это. Их растащили, и Трит пулей вылетел из комнаты.

Когда все улеглось, я вышел, усадил его и сказал, что он будет играть. Этот эмоциональный взрыв окончательно расставил все по местам и показал всем, что у Трита были мужество, убежденность и энергия, необходимые нашему Берджеру.

Огромное впечатление произвела на меня Черил Барнс, молодая чернокожая певица, пришедшая на открытое прослушивание для «Волос». Когда она начала петь приготовленную песню, по залу пробежал шепот. Ее голос звучал как колокол, в ней чувствовались безупречная музыкальность и огромное самообладание. Я видел, как возбуждающе действовал ее голос на Макдермота. Она закончила петь, и я сказал ей, что нам она очень понравилась и что мы свяжемся с ее агентом.

— У меня нет агента,— сказала Черил.

— Ну, в таком случае оставьте номер, по которому мы можем связаться с вами в Нью-Йорке.

— Хорошо, только не в Нью-Йорке. Я живу в штате Мэн.

— Хорошо. А где вы поете в Мэне? — спросил я.

— Я нигде не пою.

— А что вы делаете?

— Я горничная. Работаю в мотеле.

Черил просто взяла отгул, села на автобус, приехала на прослушивание и уехала обратно, получив роль молодой негритянки, матери маленького мальчика. Талант так и бил из нее. Когда она пришла записывать свою песню «Легко быть строгой», она села, прослушала запись аккомпанемента, взяла микрофон и записала безукоризненный дубль. Эта первая попытка целиком была включена в фильм. Позже, когда мы снимали эпизод, она не сделала ни одной ошибки в синхронизации. Я никогда не видел ничего подобного.

Последние сцены с участием Черил снимались в Барстоу, в калифорнийской пустыне, где мы заканчивали всю работу. Как-то вечером, когда до окончания съемок по графику оставалось всего несколько дней и настроение у всех становилось все более напряженным и ностальгическим, как это обычно бывает, я спросил Черил о ее планах на будущее:

— Ну что, Черил, куда теперь — обратно в Нью-Йорк или в Лос-Анджелес?

— Нет, я нашла здесь славную квартирку, я остаюсь в Барстоу.

Я решил, что она шутит, и рассмеялся. В этой пустынной дыре даже на футболках писали: «ГДЕ, ЧЕРТ ПОДЕРИ, НАХОДИТСЯ ЭТОТ БАРСТОУ?»

— Что тут смешного? — спросила Черил.— Я тут пианино купила.

Теперь я был окончательно уверен, что это такой мрачный юмор, и расхохотался еще громче.

Черил осталась в Барстоу.

Я не мог в это поверить. Я всегда восхищался ее искрометным талантом, я вызвал ее и сказал, что ей необходимо петь, что это ее долг перед другими людьми, что она не может лишить мир такого удовольствия. Я обещал ей помощь, если она приедет в Нью-Йорк, я сказал, что сделаю все, что будет в моих силах, чтобы ввести ее в дело, я сказал, что она может *завоевать* город.

Я уговорил ее попробовать. Черил приехала в Нью-Йорк и провела там несколько месяцев. Она встречалась с агентами и пыталась пройти через первые испытания карьеры певицы, но сердце у нее к этому не лежало. Несмотря на свое немыслимое дарование, она страдала от какой-то странной тревоги, от неуверенности, граничившей со стремлением к затворничеству. Она никак не хотела измениться хоть на самую малость и вскоре снова уехала из Нью-Йорка.

Некоторые люди, приходившие на прослушивания для «Волос», тоже не хотели постараться хоть чуточку ни для мюзикла, ни для меня. Я и сам достаточно ленив, поэтому кандидатам из Нью-Йорка я часто назначал встречу в своей квартире, и вот однажды ко мне явился стройный молодой человек с длинными волосами.

— Вы знаете мюзикл «Волосы»? — спросил я.

— Да,— сказал он.

— Он вам нравится?

— Нет.

— Ясно... Но вы бы все равно хотели в нем участвовать?

— Нет.

— А зачем же вы пришли ко мне?

— Мой агент велел мне прийти,— сказал парень, пожав плечами.

— Ладно, хорошо, уж коль скоро вы здесь, может быть, вы мне что-нибудь покажете?

— Нет.

Мы распрощались. Его звали Брюс Спрингстин.

Кто хозяин на этой неделе?

Съемки «Волос» были масштабным предприятием, и многие эпизоды его оказались связаны с армией. Единственной областью, где все шло гладко, была операторская работа, потому что теперь, когда я получил «Оскара», чешские власти смягчились и позволили Мирeку Ондржичеку снова работать со мной. Только встретившись с ним, я до конца осознал, как мне его не хватало.

В неосталинистской Чехословакии Мирeку не давали работать, и в начале 70-х годов он согласился на работу, которая забросила его в СССР. Он снимал с Отакаром Ваврой эпический фильм о войне — когда-то я показывал в моей телевизионной передаче довоенные фильмы Вавры, который до сих пор был в силе. Когда Мирек снимал сражения второй мировой войны

где-то на Украине, пиротехники плохо рассчитали силу взрыва, и ему нашпиговало лицо шрапнелью. Раны зажили, остались интригующие шрамы, но Мирек оглох на одно ухо, поэтому, когда он приехал в Нью-Йорк и мы стали вместе обедать, он всегда усаживал меня со здоровой стороны.

Сценарий «Волос» не предусматривал никаких взрывов, но нам была нужна военная база, казармы, танки и транспортные самолеты для финальных сцен, и наши продюсеры обратились за помощью в Пентагон. Они надеялись, что мы сможем арендовать все необходимое у американских вооруженных сил. Основные съемки начались еще до того, как Пентагон принял решение по этому вопросу, и я предоставил производственной группе заниматься нашей базой. Мне хватало дел и без нее.

Однажды утром мы готовились к съемке в Гринич-Виллидже, как вдруг менеджер производственной группы протянул мне стопку цветных фотографий, на которых я увидел замусоренный луг в Нью-Джерси.

— Это что такое? — спросил я.

— Это место, где мы собираемся построить наши казармы. Как на ваш взгляд? — ответил менеджер.

— Что?! Почему?

— Так Пентагон нам отказал.

Управление Пентагона по связям с общественностью решило, что фильм показывает армию в дурном свете. Они не были согласны с концепцией «Волос» и не хотели, чтобы мы пользовались армией в собственных интересах.

Строительство «базы» влетело бы нам в копеечку, к тому же все наши сооружения все равно не были бы похожи на настоящие казармы, так что я пошел к ближайшему таксофону, который оказался напротив входа в театр «Уэверли», и позвонил Артуру Криму. Артур был президентом «Юнайтед артистс» и известным закулисным деятелем в демократической партии. Я надеялся, что он сможет вывести нас на какие-то контакты с командующим.

— Слушай, Артур, армия США — это государственный институт или частная лавочка? — заорал я, чтобы перекрыть уличный шум.

— О чем ты говоришь?

Я объяснил, насколько по-философски отнеслась армия к нашей просьбе.

— Если это частная организация, я, безусловно, уважаю их точку зрения, и нам придется выкинуть миллионы на строительство собственных казарм в Нью-Джерси. Но, Артур, если армия — государственная организация, то дело обстоит иначе. Слушай, я плачу налоги, эти деньги и на них идут, и я при этом не интересуюсь их концепциями.

Случилось так, что именно в это время я был вынужден платить умопомрачительные налоги с моих гонораров за «Кто-то пролетел над гнездом кукушки», и Крим знал, сколько получил от меня Дядюшка Сэм. На другом конце провода воцарилось недолгое молчание.

— Милош, я думаю, тут ты прав,— сказал Артур.

Спустя неделю мы получили армейскую базу в Барстоу. Главное, что нам удалось миновать пентагонских кабинетных командующих, с остальными военными было очень легко иметь дело. Наши съемки стали самым волнующим событием в истории Барстоу, и настоящие солдаты и сержанты армии США были просто счастливы принимать участие в голливудском фильме.

Задолго до того, как мы смогли перебраться в Барстоу для завершения работы над фильмом, нам нужно было преодолеть сложности съемки массовой сцены в Центральном парке. По нашему графику эта антивоенная рок-демонстрация должна была сниматься 6 декабря 1977 года. Я опасался, что нам не удастся изобразить лето в начале зимы, но Перски и все остальные заверили меня, что в первых числах декабря в Нью-Йорке будет еще достаточно тепло.

Шестого декабря я проснулся и глянул в окно. Город был белым, парк был засыпан снегом. Возле Овечьего пруда около сотни статистов

столпились вокруг бочек с горящим мусором и грели руки. Я лег обратно в постель и стал ждать телефонного звонка из производственной группы, которая должна была оповестить меня об официальной отмене съемки. Но поскольку никто не звонил, я натянул какие-то зимние вещи и пошел на площадку.

Когда я появился, менеджер поскакал ко мне, как молодой жеребенок. Он был без пальто, его губы посинели от холода, но он сумел ослепительно улыбнуться.

— Так где нам ставить камеры, Милош? Я вызвал техников с самолетными моторами, они нам растопят весь снег! Все под контролем! Только скажи, где ставить камеры?

— Подожди минутку. Слушай, тебе не кажется, что это все смешно? Посмотри на меня, посмотри, у меня же пар изо рта идет!

Я был неумолим. При температуре явно ниже нуля любое произнесенное слово вылетало изо рта с огромным облаком пара.

— С этим тоже все в порядке, Милош! Я уже позвонил, сейчас привезут кубики льда. Прямо перед съемкой танцоры возьмут в рот по кусочку льда, ты скажешь «Мотор!», они тут же выплюнут лед, и в течение семи секунд ты не увидишь и следа пара!

Идея съемки летней демонстрации в холодный зимний день явно приводила его в экстаз. Я часто замечал странные амбиции у людей, связанных с производством фильмов. Они считают, что настоящее искусство кинематографии основано на съемке летних сцен зимой, съемке джунглей в оранжерее, на том, чтобы превратить Торонто в Париж. Работа в естественных условиях часто кажется им слишком скучной, слишком примитивной, слишком простой.

Впрочем, я не обладаю такой силой воображения, чтобы решиться на подобный обман, поэтому морозным нью-йоркским утром я потрусил к другому таксофону и позвонил моему боссу в Голливуд. Артур Крим не был на седьмом небе, узнав, что мы вряд ли сможем снять сцену демонстрации сегодня, на снегу, с покрасневшими от холода лицами немногочисленных статистов, с танцорами, сосущими кубики льда, не нанеся этим серьезного ущерба всему фильму, но все-таки он понял меня и согласился.

Сверхоптимистический график съемок, согласно которому лето должно было сниматься зимой, стоил «Юнайтед артистс» кучу денег. В декабре 1977 года так и не потеплело, так что нам пришлось отодвинуть съемки на весну 1978 года. Вначале я вообще не хотел делать перерыва — но оказалось, что это к лучшему. На Рождество все получили шесть недель свободного времени, и я сумел подумать о том, что мне делать после «Волос». Меня преследовала идея снять фильм о шахматах, и во время этого перерыва я встретился в Лос-Анджелесе с Бобби Фишером, но эта история заслуживает отдельного описания.

К концу января все участники «Волос» собрались в Барстоу для съемок сцен на военной базе, а когда они были закончены, мы вернулись в Нью-Йорк, чтобы довести до конца так и не снятый эпизод с демонстрацией.

В теплое майское воскресенье примерно пять тысяч человек собрались в Центральном парке, откликнувшись на маленькие объявления в «Виллидж войс» и «Сохо ньюс». Они надели свои старые рваные джинсы, бусы и повязки на волосы. Многие принесли с собой старые антивоенные знаки, которые сохранили как сувениры. Многие открыто курили марихуану. Мы, со своей стороны, обеспечили бритых рокеров, чучела Линдона Джонсона и флаги Вьетконга, так что этот день стал своего рода путешествием во времени, путешествием на восемь или девять лет назад, когда Америка была молода и полна высоких идеалов.

Съемка демонстрации стала прекрасным заключительным аккордом нашей работы, и я сразу с головой ушел в монтаж «Волос», который оказался необычайно выматывающим. Я привык к тому, что в монтажной можно попробовать любую склейку, которая придет в голову, но в мюзикле нужно подгонять каждый кусочек изображения к музыке; «переписать» «Волосы» за монтажным столом было невозможно.

Доход от «Волос» только-только покрыл производственные издержки; фильм оказался далеко не столь удачным, как мы все ожидали. Я до сих пор считаю, что он был снят, с одной стороны, слишком поздно, а с другой — слишком рано после шестидесятых годов, чтобы принести коммерческий успех. Впрочем, я не сужу мои фильмы на основании приносимых ими доходов. Честно говоря, я вообще не сужу их. Я отношусь к ним так, как к собственным детям: у меня нет более или менее любимых фильмов. Я показываю «Волосы» своим знакомым чаще, чем все остальные работы. Может быть, я делаю это потому, что гости видели мои фильмы, получившие «Оскара», а «Волосы» мало кто видел, а может быть, потому, что смотреть мюзиклы всегда приятно.

Может быть, с возрастом я становлюсь сентиментальным, но я, как правило, смотрю с гостями весь фильм, с начала до конца. «Волосы» были такой сложной работой, что каждый кадр для меня — это учебник киносъемки. Еще важнее для меня то, что «Волосы» дают мне двойные воспоминания. Они переносят меня не только в конец семидесятых годов, когда мы снимали картину, но и в конец шестидесятых, когда я слонялся вокруг фонтана Бетезда в Центральном парке с Мэри Эллен Марк, а мой английский отпугивал людей.

Трит, и Беверли, и Джон, и Черил, и все остальные актеры, которые были так молоды, когда мы работали над «Волосами», теперь стали людьми среднего возраста. Теперь им столько же лет, сколько было мне, когда я впервые увидел все эти образы и знаки и получил эти впечатления, которые втиснул в фильм, и уже очень скоро им будет столько лет, сколько было мне, когда мы работали вместе, но когда я смотрю фильм, где они танцуют, смеются и поют, я вижу, что они молоды навеки.

Бобби Фишер

Когда я еще работал над «Волосами», Питер Фальк обратился ко мне с интересным предложением. Он хотел сделать фильм, основанный на матче за звание чемпиона мира по шахматам между Бобби Фишером и Борисом Спасским. Этот драматический поединок состоялся в столице Исландии — Рейкьявике в 1972 году, и стал одной из мелких глав в истории «холодной войны». Фальк знал, что я люблю шахматы, и спросил, не заинтересует ли меня этот сюжет.

Бобби Фишер — гений, может быть, самый выдающийся шахматист в истории этого вида спорта, но он очень сложный человек. На протяжении десятилетий советские шахматисты удерживали шахматную корону, и это считалось доказательством преимуществ их политической системы. Фишер уже разгромил нескольких ведущих советских игроков в матчах претендентов, но они отчаянно старались сохранить титул, и на Фишера оказывалось сильное психологическое давление. Советы надеялись полностью выбить его из колеи, и, надо признать, им почти что удалось отпугнуть его от Рейкьявика. Шахматы меня всегда занимали, и этот сюжет был очень заманчивым.

— Я за минуту сочиню фильм про это,— сказал я Фальку,— но при одном условии: Спасский и Фишер должны играть самих себя.

Фишер был такой невероятной личностью, что сыграть его было невозможно: я знал, что никогда не найду актера, который мог бы создать образ чемпиона мира, обладающего хотя бы малой долей той притягательности, которую излучал Фишер, просто сидевший за шахматным столиком.

Фальк, понимавший кое-что в актерском искусстве, согласился со мной и через своего старого друга Любомира Кавалека, гроссмейстера и видного деятеля международных шахмат, сумел убедить Спасского сыграть в нашем фильме. Это было несложным делом: Спасский очень общительный и приятный человек.

Что же до Бобби Фишера, то к концу 70-х годов он стал отшельником. Он выиграл поединок в Рейкьявике, отдал большую часть своего приза, выражавшегося семизначной цифрой, «Церкви Господней» в Пасадене

и ушел с шахматной сцены. Теперь он жил около церкви, и о нем заботилась пожилая чета прихожан. Он согласился встретиться с Фальком и со мной в гостинице в Лос-Анджелесе.

Мы с Питером сидели в гостиничном номере, снятом для этой встречи, когда в комнату вошел пугливого вида высокий мужчина в темных очках и кепке. Бобби сопровождала дама лет пятидесяти, Клаудиа, которая по-матерински назойливо опекала его. Мы пожали друг другу руки, Бобби вынул из кармана маленький транзисторный приемник, поставил его на стол и включил, чтобы никто не мог подслушать наш разговор.

Я полностью признаю право гения на эксцентричное поведение, так что я не проронил ни слова по этому поводу, и разговор шел очень спокойно. Бобби был настроен дружески, но был при этом весьма дотошен. Он хотел знать все о том, как снимают фильмы, и в основном я отвечал на его вопросы.

— Послушайте,— сказал я наконец,— я скоро еду в Барстоу, где заканчиваю съемки фильма. Это в двух с половиной часах езды отсюда, так, может быть, вы хотите поехать и увидеть все своими глазами?

— Ладно, хорошо,— сказал Бобби,— я вам позвоню.

Он не собирался ничего назначать заранее. Его уже несколько раз обманывали двуличные журналисты, так что он хотел быть уверенным в том, что о его поездке никто не узнает.

Однажды в Барстоу в три часа ночи меня разбудил телефонный звонок. Это была Клаудиа.

— Мы здесь,— сказала она.

— О Господи! Хорошо, хорошо,— промямлил я.

Я выскочил из постели и поспешил вниз, чтобы помочь Клаудии снять комнату на вымышленные имена. Бобби прятался в машине, и в эту ночь я смог увидеть только смутные очертания его высокой фигуры, проскользнувшей по пустынному коридору.

Я поспешил обратно в постель и попытался еще немного поспать — на следующее утро мы должны были снимать музыкальный номер, в котором Трит Уильямс марширует к самолету, отправляющемуся во Вьетнам. С ним вместе в самолет должна была подняться половина личного состава базы, так что мне предстояло командовать тысячей солдат, а также самолетами, вертолетами и армейскими «джипами», участвующими в действии.

Я проснулся в семь утра и приготовился к роли Паттона. Передо мной маршировали солдаты, военные автомобили вздымали клубы пыли, гремела музыка. Я был так увлечен командованием моей киноармией, что совершенно забыл о Фишере.

Примерно в три часа дня позади меня раздался нежный голос:

— Мы здесь!

Это была Клаудиа, причем одна.

— Ах да, хорошо... Ну... Я сейчас придумаю...

Мне потребовалось немного времени, чтобы сообразить, что самым укромным местом, откуда Бобби мог бы наблюдать за съемками, был мой трейлер. Он был припаркован недалеко от камеры, я велел Клаудии подъехать к стоянке на своем автомобиле, войти в трейлер и смотреть из-за занавесок.

— Туда никто не посмеет войти,— заверил я ее.

Я вернулся на командный пост, но вскоре после этого случилась беда — вышел из строя генератор. У камер были собственные источники энергии, но мне нужно было электричество для звуковой аппаратуры. Через два часа уже садилось солнце, а нам нужно было снять еще два дубля. Ремонт генератора занял бы час, а солдаты обратно не вернутся. Что же делать? Мы почти что запаниковали, когда Крис Ньюмен, мой давний помощник, спас положение.

— Почему бы не дать гудок из твоего трейлера? — предложил он.

— Отличная мысль, Крис!

Я отдал приказ самолетам и грузовикам готовиться к следующему дублю, а звукооператоры двинулись к моему трейлеру.

Мой трейлер! Бобби! О Господи!

К тому моменту, когда до меня дошел весь ужас, вытекавший из предложения Ньюмена, дверцы моего трейлера уже были распахнуты настежь и люди бегали взад и вперед. Я бросил все и помчался к трейлеру, но, увидев лихорадочную беготню вокруг него, совершенно потерял мужество, поэтому я просто подкрался к двери и заглянул внутрь.

Бобби Фишер был похож на маленького мальчика, который делает вид, что его здесь нет, хотя он и сидел на стуле в самом центре узкого пространства. Его длинное тело полностью перегородило проход, но он спрятал лицо за журналом и кепкой, так что видны были только полные ужаса глаза. Они бегали из стороны в сторону, следя за техниками, перебрасывавшими провода через длинные ноги Бобби.

Я вернулся на командный пост. Я не был уверен, что еще когда-нибудь увижу Бобби, но они с Клаудией дожидались меня в гостинице. Бобби не выглядел очень травмированным, и я пригласил его на обед в мексиканский ресторанчик неподалеку. Это заведение с приглушенным освещением и уединенными кабинками казалось предназначенным для тайных любовных свиданий, но Бобби выбрал единственный заметный стул в зале. Впрочем, никто его не узнал. У него был миллион вопросов относительно того, что он увидел на военном аэродроме. Меня уже стала утомлять его любознательность, как вдруг яркая фотовспышка прорезала темноту, и Бобби растянулся на полу. Он решил, что его снова выследили какие-то репортеры, но это были просто люди, которые снимались на «полароид» в углу зала. Может быть, я ошибаюсь, но мне показалось, что Бобби был разочарован.

Мы встречались еще несколько раз, но в конце концов я понял, что характер Бобби совершенно несовместим с трудностями киносъемки, и отказался от проекта.

«Рэгтайм»

Письменный стол Дино Де Лаурентиса был самым большим из всех, какие я видел, хотя его кабинет в Голливуде сильно уступал по размерам кабинету в Риме — там, дойдя от двери до кресла для посетителей, человек испытывал облегчение. Дино невысок ростом и невероятно энергичен. Это настоящая динамо-машина. С английской грамматикой он управляется еще хуже, чем я, но если я стыжусь своих ошибок, он ими наслаждается.

С Дино невозможно соскучиться.

Сразу после конца работы над «Гнездом кукушки» Дино позвонил мне и спросил, не заинтересует ли меня экранизация романа Э. Л. Доктороу «Рэгтайм». Только что от этого предложения отказался Роберт Олтман, режиссер, которого я очень уважал, но я знал, что книга прекрасно написана, и меня увлекали возможности, открывавшиеся передо мной. В этом романе очень много персонажей, но сюжетные линии часто всего лишь намечены, и им недостает полноты раскрытия, нужной для фильма. По этой книге можно поставить несколько совершенно разных фильмов; я не мог не принять этот вызов, я принял предложение Дино.

Прежде всего я выделил одну из линий романа — историю пианиста. Одаренный чернокожий музыкант, Колхаус Уокер-младший, разъезжает на сверкающем новеньком автомобиле до тех пор, пока его не оскверняет группа завистливых белых пожарных. Они гадят на сиденье автомобиля, и пианист оказывается перед выбором — либо унизиться и собственными руками вычистить дерьмо, либо продолжать стоять на своем и пойти на риск неприятного судебного разбирательства.

Я мог понять всю тяжесть дилеммы, вставшей перед Уокером, на основании собственного опыта: в коммунистической Чехословакии человек ежедневно вынужден был сталкиваться с невежеством власть имущих,

которым ничего не стоило унизить любого, а те, кто осмеливался противостоять им, рисковали своим благополучием, а иногда и самой жизнью. Чехам, оказавшимся в своей Центральной Европе как между молотом и наковальней, между Гитлером и Сталиным, приходилось много смеяться, чтобы не потерять рассудок, и у нас в стране выработалось особое, ироничное, не признающее ничего святого чувство юмора. Чех, очутившись в ситуации Уокера, наверное, выгреб бы дерьмо своими руками и при этом бы жаловался, что этого дерьма ничтожно мало, что вони от него почти нет, что оно не стоит даже того, чтобы марать об него тряпку, что люди, в чью обязанность входило гадить на сиденья частных автомобилей, наверняка сидят на ужасной диете, что вообще дерьмо в наши дни не такое, как раньше, и что вся западная цивилизация переживает глубокий упадок.

Но Колхаус Уокер-младший был американцем. Он не только отказался вычистить машину, он потребовал извинений. Дальше события нарастают как снежный ком: погибает невеста Уокера, причем ее смерть непосредственно связана с этим инцидентом, а сам пианист захватывает библиотеку Моргана и угрожает взорвать ее вместе с гутенберговской Библией и всем прочим.

По-моему, больше всего меня привлекал именно этот поступок, романтический и чисто американский. Я только что стал американским гражданином, и, может быть, я старался примерить на себя американский образ мышления, в котором борьба за справедливость сочетается с насилием.

Майкл Уэллер только что закончил прекрасную пьесу «Свободные концы», и мы с ним сели за наш второй сценарий. Мы старались сохранить стиль растянутого, перенаселенного романа Доктороу, его брейгелевскую канву, в которой исторические персонажи перемешаны с вымышленными. Мы сделали историю черного пианиста главной сюжетной линией фильма.

Многие персонажи «Рэгтайма» имели реальных прототипов. Изучая их портреты в старых книгах и журналах, я заметил, что один из них, знаменитый архитектор Стэнфорд Уайт, невероятно похож на Нормана Мейлера. У них вообще было много общего в биографиях, об обоих писали дикие вещи в бульварных газетках, и я решил спросить Мейлера, с которым встречался в обществе, не согласится ли он почитать мне небольшую роль. Мейлер прочел ее великолепно, и я взял его на роль Стэнфорда Уайта.

Когда настало время играть, мысль о том, что мне придется руководить знаменитым писателем, волновала меня не меньше, чем его — собственные актерские способности, хотя его реакция совсем не походила на обычное поведение нервничающих актеров. Он не ворчал на меня, не разражался внезапными монологами на какие-то общие, абстрактные темы, как это обычно делают мои актеры, если что-то в роли ставит их в тупик. Он мужественно сражался со своей задачей. Мне очень нравится его игра в фильме.

На остальные роли в «Рэгтайме» было куда труднее подобрать актеров, чем на роль бесстыдника архитектора. Я просмотрел не меньше тысячи кандидатов, и с каждым, кто казался мне хоть немного подходящим, я читал роли. В конце концов мне удалось собрать блестящую команду. Я взял моего старого знакомого Брэда Дурифа на роль Младшего Брата, Говарда Роллинза на роль Колхауса Уокера-младшего, Мэри Стинберген на роль забитой викторианской Матери, Элизабет Макговерн на роль Эвелин Несбит, Мэнди Патинкина на роль Тяти. За время, прошедшее после съемок этого фильма, все эти талантливые актеры сделали себе имя, немало значащее для бизнеса, но тогда, в конце 70-х годов, никто из них не был рентабельной звездой, а это очень затрудняло положение Дино.

Наш бюджет был весьма высок, и Дино должен был собрать деньги, запродав предварительно фильм в Европу. Ему было нужно громкое голливудское имя, за которое уцепились бы европейские прокатчики. Дино знал, что я не люблю снимать звезд, что мне гораздо больше нравится, когда у моих персонажей новые, незнакомые публике лица. С самого начала он опасался, что мой подбор актеров усугубит его финансовые проблемы.

Раньше я никогда не снимал в моих фильмах звезд, если не считать Джека Николсона в «Гнезде кукушки». Но у Джека, который, конечно, является одной из самых знаменитых звезд Голливуда, и в помине нет пресловутого звездного выпендрежа. Когда он работает, он становится просто одним из актеров на площадке.

У меня есть две причины избегать звезд — возвышенная и земная. Земная причина состоит в том, что без звезд фильмы снимать легче, они не давят на бюджет и на остальные производственные проблемы. Мне проще, если мне не приходится думать о прихотях звезд на площадке. А возвышенная причина состоит в том, что с незнакомыми лицами на экране зрителям легче преодолеть свое недоверие. Они могут относиться ко всем персонажам одинаково, на них не оказывает влияние слава того или иного актера. Они не отвлекаются, вспоминая сплетни о звездах или другие роли, сыгранные ими. Новые для зрителей актеры придают фильму бóльшую достоверность. Конечно, важно, чтобы это были хорошие актеры, но я считаю, что непризнанных актерских дарований еще очень и очень много. Наконец, если актер или актриса действительно хорошо играют свою роль, зрителю гораздо интереснее впервые видеть их.

Но у такого подхода есть и оборотная сторона — иногда без звезды в составе исполнителей невозможно собрать деньги для постановки фильма. Я хотел помочь Дино найти европейских спонсоров для «Рэгтайма», поэтому позвонил Джеку Николсону и спросил, не хочет ли он посмотреть роль Гарри К. Фсоу.

— Ладно, а что мне надо будет делать? — спросил Джек.

— Ничего, Джек, это просто истукан, но потом он убивает архитектора,— объяснил я.

— Милош, я всегда хотел убить архитектора,— сказал Джек и пообещал сыграть роль.

Дино был в восторге. Я сказал ему, чтобы он точно все изложил на бумаге и быстренько подготовил контракт для Джека. Потом я выкинул это из головы.

Не успел я опомниться, как мне позвонил агент Джека и сказал, что Джек занят одновременно в трех фильмах, страшно переутомлен и в «Рэгтайме» сниматься не сможет. Дино был убит. Конечно, это была его ошибка, он не выяснил все заранее, но его проблема была и моей проблемой, потому что теперь весь бюджет «Рэгтайма» оказался под угрозой.

Барышников и Кегни

Моей встрече с Джеймсом Кегни предшествовала запутанная цепь событий, а началось все с Михаила Барышникова. С Мишей я познакомился через нашу общую приятельницу французскую актрису Марину Влади вскоре после его драматического побега из Кировского театра. Он сразу же мне понравился, и мы подружились. Мы съели вместе немало насыщенных холестерином обедов, выпили многие баррели перебродившего виноградного сока и даже вместе ходили на свидания, и когда Миша купил загородный дом, он стал часто приглашать меня на уик-энды, во время которых я открыл для себя Коннектикут. Его пологие холмы, лиственные леса и озера напоминали Чешско-Моравскую возвышенность, где прошла моя юность, и, к моему большому удивлению, я стал ждать этих поездок за город.

С самого первого приезда в Прагу я, тогда еще подросток, почувствовал себя городским жителем. Я полюбил городскую жизнь с ее толпами, светом, улицами, барами, идеями, женщинами, разговорами, газетами, энергией, встречами. Я полюбил возможности, которые дарила эта жизнь, полюбил ее масштабы, полюбил экономический размах, благодаря которому существовали такие вещи, как театр, музыка и кино. Я никогда не ездил в отпуск на море. Когда у меня было свободное время, я оставался в Праге или в Нью-Йорке. Но теперь я едва мог дождаться выходных, чтобы уехать

в Коннектикут. Я начал подумывать о том, чтобы купить там собственное жилье.

Миша очень обрадовался, когда я сказал ему о своих планах. Он всегда стремился окружить себя друзьями и сам подыскал мне старую ферму неподалеку от своего дома. Там был амбар, который последний владелец фермы, Эрик Слоун, превратил в ателье художника, и Миша вначале собирался купить именно эту ферму, но ему подвернулся рядом более солидный дом. Ферма все еще ждала покупателя.

Я влюбился в нее с первого взгляда — мне понравился огромный старый амбар и окна, выходящие на пруд с черепахами, гусями и цаплями. Я еще не знал, что летними вечерами туда приходят пастись олени, и я еще не видел внизу бобровую плотину.

Не успел я купить ферму, как Миша продал свой дом, в общем, соседями мы так и не стали.

В Коннектикуте я познакомился с Мардж и Доном Циммерман, которые ухаживали за соседской четой, Джеймсом Кегни и его женой Уилли. Мардж попросила меня помочь найти кого-нибудь, кто мог бы сыграть Кегни в готовящемся к постановке на Бродвее мюзикле о его жизни.

Кегни был человеком редкого своеобразия, но я знал двух актеров, которые могли сравниться с ним по актерскому и танцевальному дарованию, хотя Трит Уильямс был на целую голову выше, а Миша Барышников говорил с акцентом. Тем не менее я пригласил Трита и Мишу на обед со старым джентльменом, подумав, что я предоставлю Кегни самому решить, есть ли смысл в моих нетрадиционных методах подбора актеров.

Я впервые увидел Джеймса, когда мы собрались в местном ресторанчике. Здоровье Кегни быстро ухудшалось. У него был тяжелый ишиас, он еле-еле ходил. У него ослабела память, он плохо слышал. Прошло двадцать лет с тех пор, как он покинул сцену, и ему не хотелось ни говорить, ни даже вспоминать об этой странице в своей жизни. У меня создалось впечатление, что он просто ждал смерти.

Двадцать лет он не снимался в кино. Я знал, что Фрэнсис Форд Коппола очень хотел, чтобы он сыграл в «Крестном отце», что он прилетел к нему с очень выгодным контрактом и что Кегни наотрез отказался. Тем не менее к концу обеда я позволил себе шутку, которая, как мне казалось, была просто необходимой:

— Если вы тут заскучаете, Джеймс, у меня для вас есть роль.

Кегни рассмеялся, я тоже рассмеялся, и никто не принял этого всерьез.

Джеймс так и не сказал мне, могут ли Трит или Миша сыграть его, но этот мюзикл вообще не состоялся. Единственным результатом обеда было приглашение на ферму Джеймса.

Я приехал туда через три недели после нашего обеда. Это был просто светский визит, но произошло это как раз после того, как выяснилось, что Джек Николсон не будет убивать архитектора, и в бессонную ночь мне пришло в голову, что, если я сумею уговорить Кегни сыграть какую-нибудь роль, это решит финансовые проблемы Дино. Я понимал, что Кегни твердо решил навсегда забыть о кинематографе и что мне нечего и поднимать этот вопрос. Я решил ограничиться знакомством с моим знаменитым соседом.

После нашего обеда я запомнил, что Кегни не любит предаваться воспоминаниям о кино, и, когда я приехал на его ферму, я не увидел на стенах ни одной фотографии, ни одной афиши, никаких других сувениров. Джеймс не только расстался со своим славным прошлым, он убрал и все следы этого прошлого. Когда Мардж привезла меня к нему, он казался старым человеком, отрешившимся от всего земного. Он смотрел на меня без особого интереса, он даже не узнал меня.

— Так чем вы занимаетесь? — спросил он.

— Ну, в общем, я кинорежиссер,— сказал я осторожно.

— Вы сняли какие-нибудь фильмы, о которых я мог слышать?

— Не знаю. Мой последний фильм называется «Волосы». Это мюзикл.

Лицо Джеймса оживилось, он уставился на меня с каким-то испугом.

— А, теперь я понимаю, теперь я знаю почему,— пробормотал он.— Я никогда этого не видел... Я никогда не хотел этого видеть... Это меня совершенно не интересует, так что я никак не могу понять, какого черта это тут лежит...

Он встал, поплелся к шкафу, долго копался за ним и вытащил афишу, вероятно единственную во всем доме.

— Вот,— сказал он, протягивая мне афишу первого бродвейского представления «Волос», того самого представления, которое я видел в 1967 году в Нью-Йорке.

По какой-то таинственной причине Джеймс сохранил эту афишу спектакля, который он никогда не видел. А Мардж, наблюдавшая за всей этой сценой, сразу же поняла ее подоплеку.

— Джеймс! Это знак свыше! Ты же знаешь, что говорят врачи, Джеймс! Они тебе сказали, что, если ты не встанешь с этого кресла и не сделаешь над собой усилие, ты умрешь еще в этом году! Это знак! Милош — режиссер, он тебя приглашает в свой фильм!

Кегни уставился на нее, а через мгновение со смехом спросил:

— Ну, а что я должен сыграть?

— Джеймс,— сказал я,— я пришлю вам сценарий, и вы выберете любую роль. Если вы захотите сыграть Эвелин Несбит, вы ее сыграете!

Джеймс расхохотался и перевел разговор на другую тему.

Я послал ему сценарий. В нем была роль дедушки, очень маленькая роль, но Джеймс великолепно подошел бы для нее. Я немного опасался, что он попросит роль отца, для которой он был явно слишком стар; я знал, что некоторые актеры не осознают свой возраст.

Оказалось, что я зря волновался. Когда я увиделся с Кегни в следующий раз, он выбрал для себя прекрасную роль.

— По-моему, я мог бы сыграть полицейского инспектора...— сказал он.

— Джеймс, это ваша роль!

— Минуточку! Я ничего не подписываю,— сказал он.

Я был далек от мысли, что Дино согласится на съемки без контракта, и мне потребовалось несколько секунд, чтобы ответить:

— Ладно, Джеймс.

— Минуточку! Я не сказал, что обязательно сыграю эту роль,— сказал он.

— Джеймс, я даю вам два дня до начала съемок на размышления,— ободрил я его. Кегни успокоился, Мардж Циммерман улыбнулась.

В тот же вечер я позвонил Дино:

— Слушай, мы получили самую большую звезду, какую только можно!

— Ура! А кто это? Кто?

— Джеймс Кегни, Дино!

Длинная пауза на другом конце провода.

— Хорошо, хорошо, я сейчас занят! Позвони завтра,— сказал Дино и повесил трубку.

На следующее утро, очень рано, зазвонил телефон. Это был Дино.

— Милош, угадай, что я тебе скажу! Я нашел то, что нам надо! Я нашел настоящую суперзвезду!

Я перепугался, что Дино предложил какую-то роль стареющему европейскому актеру.

— И кто это, Дино? — спросил я, собираясь с духом.

— Джеймс Кегни, Милош! Знаменитее и быть не может!

Судя по всему, Дино знать не знал Джеймса Кегни, и за время, прошедшее между нашими разговорами, он навел справки. Но теперь он был совершенно искренен и сразу же связался с европейскими прокатчиками, что меня тронуло.

Потом мне пришлось уговаривать Дино, чтобы он согласился ничего не подписывать с Джеймсом, потому что Джеймс не хотел ничего

подписывать. Дино в конце концов согласился, но я так и не осмелился признаться ему в том, что дал Джеймсу два дня на раздумья и пообещал, что в течение этих двух дней он может отказаться от роли.

После этого у нас начались новые сложности. Ни одна страховая компания не хотела заключать договор с Кегни. По нашему графику предполагалось, что эпизоды с его участием будут сниматься в Лондоне, и тут выяснилось, что Кегни близко не подходит к самолетам.

К счастью, у меня был мудрый сторонник — Мардж.

— Милош,— сказала она,— я не знаю, какие там у вас еще есть роли, но если бы вы пригласили какого-нибудь приятеля Джеймса и они могли бы полететь в Лондон вместе...

Я сразу же взял Пэта О'Брайена, тоже прекрасного актера, на роль адвоката убийцы. Я даже дал роль миссис Фсоу госпоже О'Брайен.

Когда Джеймс прилетел в Лондон, первым делом он спросил меня:

— Милош, вы не забыли о нашем уговоре?

— Нет, Джеймс. У вас есть два дня на размышления.

— Я все взвешу.

Мне пришлось бы в любом случае брать дублера, потому что Джеймс не мог ходить так, как должен был ходить мой полицейский инспектор, и я постарался, чтобы дублер тоже был хорошим актером. Если бы Джеймс в последний момент отказался, у меня был запасной вариант.

Он не отказался, и когда заработала камера, старый, больной человек, чье тело было скручено болью, а память все чаще подводила, внезапно превратился в жесткого шефа полиции. Когда была закончена пробная съемка, я попытался отправить его в уборную, чтобы он немного отдохнул, потому что теперь мы репетировали с другим актером, Кеннетом Макмилланом.

— Я почитаю за вас, Джеймс, идите полежите.

Он и слышать не хотел об этом.

— Я думаю, что моему другу будет легче, если я останусь,— сказал он, кивая Кеннету.

Он играл так, что мы и не вспоминали о его болезни. Мардж оказалась совершенно права. Благодаря работе Джеймс помолодел на много лет. Когда я увидел его впервые, это был человек, покинувший «юдоль слез» и не желавший вспоминать ни о чем. Теперь он снова начал рассказывать анекдоты. Он приехал ко мне на ферму в День благодарения, и Миша тоже приехал, потому что Джеймсу он нравился — и как танцор, и как человек. Джеймс даже посмотрел вместе с нами старые фильмы, в которых он снимался много лет назад, он вспоминал о съемках, все были растроганы, все старались скрыть душевное волнение.

Джеймс прожил еще пять лет. Когда он умер, я нес его гроб вместе с Мишей, Ральфом Берри и Флойдом Паттерсоном. Я не смотрел на великого актера, лежавшего в этом гробу. Я снова не мог заставить себя смотреть на умершего. Я никогда не забуду мощь и простоту его гениального дарования, озарившего меня своими последними отблесками, и я всегда буду помнить, как ответил Джеймс, когда Мэнди Патинкин спросил, что узнал он об актерской игре, снимаясь в стольких замечательных картинах.

Кегни посмотрел на него с любопытством, потом пожал плечами:

— Об игре? А зачем играть? Надо просто встать на ноги, посмотреть в глаза другому актеру и говорить правду.

Дино и Рэнди

Участие Кегни помогло Дино получить хорошую рекламу, но «Рэгтайм» оказался очень дорогим фильмом, и нам нужна была помощь.

Требовалось построить копию Моргановской библиотеки в Лондоне, потому что настоящая библиотека в Нью-Йорке не разрешила нам снимать

в ее помещении. Руководство библиотеки опасалось, что Колхаус Уокер-младший и его банда могут заронить семена опасных идей в головы нашей впечатлительной публики, но это, конечно, не могло остановить съемки фильма.

До самого конца работы у нас с Дино все складывалось гладко. Мы закончили съемки в Нью-Йорке и уже начали работу в Лондоне, когда он стал просить меня убрать некоторые эпизоды. Он сказал, что покажет мне те страницы в сценарии, без которых вполне можно было бы обойтись. В это время я всего на четыре дня отставал от графика, причем два из них были потеряны из-за плохой погоды, но я постарался пойти ему навстречу. Я выкинул, что мог, то есть несколько страниц сценария, но этого оказалось мало. Дино просил убрать больше. Мы встретились в его офисе, чтобы обсудить возникшую проблему, и я сказал, что любые дополнительные сокращения будут означать убийство нашего младенца в колыбели.

— Ну а что скажешь насчет четырех дней опоздания? — внезапно заорал Дино.

Он уставился на меня через свой гигантский стол так свирепо, как будто я только что оскорбил его матушку. Я не мог поверить, что он так переменился. В такой колоссальной работе опоздание на четыре дня ничего не значило. Я даже был горд, что умудряюсь идти так близко к графику.

— Дино, послушай: больше в сценарии нет ничего лишнего. Я все посмотрел, я больше ничего не могу выкинуть,— доказывал я.

— Нет можешь! Я работал с Феллини, я работал с Де Сикой, они всегда выбрасывали!

— Черт возьми, Дино, не учи меня снимать кино! Ты только и снял что фильм о дурацкой обезьяне!

Мы орали друг на друга несколько минут, но спор быстро прекратился, когда Майкл Уэллер заметил, что у Дино в запасе еще неделя съемочного времени, предусмотренная графиком на случай непредвиденных обстоятельств. Это было ясно указано в плане, лежавшем перед ним.

— Я вообще не понимаю, в чем проблема, если у нас есть этот резерв,— сказал Майкл.

Когда Дино пришел в себя, он сказал Майклу, что если тот решит когда-нибудь сам снимать фильмы, он должен будет прежде всего обратиться в «Де Лаурентис продакшнз», и на этом наша встреча закончилась.

Мы прекрасно уложились в сроки, не затрагивая резервного времени, и ни разу больше не повышали голос друг на друга.

Потом я заперся в монтажной с новым монтажером, молодым парнем, который был ассистентом на «Волосах». Я думал, что он уже созрел для более серьезной работы, и пригласил его старшим монтажером на «Рэгтайм».

Во время монтажа каждого моего фильма неизбежно возникал момент, когда я был готов призвать дьявола и заключить с ним договор: я продам душу за пару свежих глаз. За годы работы в кино все становится таким знакомым, таким избитым. Забываются первые реакции, самые сильные сцены кажутся нудными. Любые изменения начинают казаться удачными просто потому, что в каждом отличии вроде бы есть что-то новое и свежее, а на самом деле это часто совсем не так. И если вовремя не понять, что включился опасный психологический механизм, в корзину уйдут и хорошие идеи, и хороший материал. Мне очень важно, чтобы моими «свежими» глазами становились мои монтажеры.

Монтажер «Рэгтайма» не оспаривал ни одного из моих решений, он был во всем согласен с моими оценками. Он так и не стал настоящим партнером по работе. Он просто ждал указаний. Я пытался создать ему благоприятные условия, помочь ему раскрыться, но мне это так и не удалось. Может быть, он чувствовал во мне какое-то напряжение, может быть, его смущал мой стиль работы, но он просто боялся поднять голову.

Если в монтажной у меня нет творческого соперника, работа превращается в изнурительную пытку. Монтаж сам по себе однообразен, это скрупулезная и мелочная работа. Нужно считать кадры, снова и снова

прокручивать пленку, снова и снова смотреть на одни и те же эпизоды. Монтаж стал самой сложной частью моей работы над «Рэгтаймом».

Мы с Дино выбрали композитором Рэнди Ньюмена. Я знал и любил песни Рэнди, а Дино хотел, чтобы одновременно с фильмом вышел и альбом с музыкой из него, так что найти композитора было несложно. Как только была готова черновая копия фильма, я послал ее Рэнди в Лос-Анджелес.

Прошло какое-то время, Рэнди не отзывался, Дино торопил меня с музыкой, и я позвонил Рэнди, чтобы узнать, как идут дела. Он сказал, что у него уже кое-что готово, и я пригласил его приехать в Нью-Йорк. У меня нет рояля, так что мы встретились в арендованной студии. Я сел возле огромного концертного рояля и приготовился слушать. Рэнди сыграл несколько тактов в ритме рэгтайма и завыл. Иными словами я не могу описать его вокальные экзерсисы. Он выл, как воет на луну голодный волк в самом глухом уголке Карпат. Пять минут я слушал все это и пытался понять, какую идею он вкладывает в издаваемые звуки. Потом до меня дошло, что это безнадежно.

— Ладно, Рэнди, это потрясающе. Пошли обедать,— сказал я.

До сих пор я не знаю, издевался он надо мной или же действительно хотел дать мне общее представление о музыке фильма, которое я, по своему музыкальному невежеству, так и не уловил.

— Ну что с музыкой? — спросил меня Дино на следующий день.

— Впечатляет,— ответил я.

Я оставил Рэнди в покое. Я полностью доверял ему и знал, что он напишет прекрасное сопровождение к фильму, и, когда все было готово, музыка действительно получилась впечатляющей.

Однако к этому времени у меня появились более серьезные проблемы.

(Окончание следует)

ФРАНСУАЗА САГАН

КАТРИН ДЕНЁВ — БЕЛОКУРЫЙ НАДЛОМ

О Катрин Денёв говорили, что у нее есть какая-то тайна, и мне было интересно, в чем она состоит, потому что эта красивая молодая блондинка, соблазнявшая американцев своим французским шармом, а французов — своей американской красотой, за двадцать лет не позволила себе ни малейшей безвкусицы: я никогда не слышала, чтобы она говорила о своем искусстве со слезами в голосе, никогда не видела, чтобы она ласкала на пляже в Сен-Тропезе ребенка, специально для этого привезенного из швейцарского коллежа; ни разу я не видела ее в перкалевом переднике у плиты, с лукавой улыбкой помешивающей соус бешамель. И никогда, ни в одной газете не появлялось интервью, в котором она сравнивала бы достоинства Вадима и Мастроянни. Ее любовные связи никогда не становились лакомой добычей репортеров и журналов, падких до таких подробностей. Я ничего не знала о ее личной жизни. Короче, я ценила в ней чистоту, скромность и замкнутость, то есть те качества, которые, как я могу судить по собственному опыту, сохранить нелегко.

В зависимости от степени симпатии вся пресса вообще и отдельные интервьюеры писали о ее холодности или о ее загадочности. Я понимала, что застенчивость и сдержанность нельзя истолковывать как загадочность, во всяком случае в наше время, когда эксгибиционизм одних соперничает с нескромностью других, а интерес интервьюируемого к собственной персоне не только сравним с интересом интервьюера, но часто и превышает его. В данном случае я говорю лишь о звездах, чьи карьерные интересы просят, если не требуют, постоянного и повсеместного присутствия камер и микрофонов — присутствия, которое скоро становится для них желанным или ненавистным в зависимости от их характера, но которое никогда не будет для них безразличным.

Многие женщины, вроде Гарбо, тратят полжизни на то, чтобы убежать от известности, ее лучей и ее грязи. Другие, такие, как Бардо, чуть было не пожертвовали ради нее самой жизнью. Есть и другие, их бесконечно много, которые гонялись за славой до смерти, и некоторые так и умерли, не обретя ее. Но у всех звезд, мужчин и женщин, сначала было желание оставить свое эхо, свой отблеск, свой отголосок — уже потом оно превращается в страсть или в ужас, в необходимость или в невроз. Я считаю, что можно стать блестящим театральным актером совершенно невинным путем, просто благодаря страстному и всепоглощающему стремлению играть, но стать кинозвездой таким же невинным путем, по-моему, невозможно. Ведь в первом случае актеру нужно самому выйти на сцену театра, он должен разрываться от желания заставить дрожать, смеяться или плакать огромное черное чудовище, пыхтящее перед ним, а во втором — камера сама идет к нему; и тогда есть только два варианта — или актер может выдержать испытание ее натиском и первым просмотром, или не может. Конечно, всем давным-давно известен миф о звездах с их мехами, драгоценностями, любовниками, праздниками и триумфами, их искусством и постоянством их счастья, и так же давным-давно известно, что этот миф легче вообразить, чем прожить. И уже давным-давно в фильмах, спектаклях и книгах разоблачается тот ущерб, который может нанести вашему естеству ваш образ, и в особенности — то жгучее чувство потери, которое вы

© Julliard, 1993

испытываете, если этот образ уходит с афиш, из воспоминаний и из рецензий. Если вами любуются, вас любят, вас обожают миллионы людей, если половина этих миллионов физически желает вас, как можно согласиться на то, что в один прекрасный день вас будет желать, любить, обожать и созерцать один-единственный мужчина или одна-единственная женщина? А старость, пусть даже далекая, жестокая, унизительная и тягостная для всех людей, как можно смириться с тем, что для вас она станет еще и безжалостной, оскорбительной, оскверняющей? Как смириться с тем, что время, этот всеобщий враг, становится для вас врагом личным и страшным, разрушающим карьеру, окружение, ваш образ жизни и работы, короче, в какой-то степени — вашу честь... Врагом, который неизбежно превратит вас в объект уничтожения для того или той, кто родился позже, кто автоматически станет победителем, кто украдет все, чем вы обладали, что было вами заслужено или приобретено в ущерб вышедшим из моды соперникам. Чтобы мечтать о такой фатальной известности или, если она уже завоевана, чтобы сохранить ее (я говорю, разумеется, не о славе театральных актеров, а о популярности кинозвезд), нужно, наверное, быть немного ненормальным или немного мазохистом?

Все эти глобальные соображения вертелись у меня в голове, пока я ехала в моей маленькой машине к дому Катрин Денёв. Я позвонила в ее дверь. Она открыла мне, и я сразу же забыла о своих мрачных прогнозах. Передо мной стояла восхитительная молодая женщина, на вид — чуть старше тридцати, которая казалась такой веселой, естественной, раскованной и совсем не холодной, как будто мы учились в одном классе. А я должна признаться, что это, увы, совсем не так, я гораздо старше ее (это преимущество все чаще и чаще выпадает мне на долю, но, учитывая мою неполноценность в том, что касается организованности, зрелости и уверенности в себе, не дает мне почувствовать ни превосходства, ни слабости).

Чтобы покончить со всеми предшествовавшими отступлениями, касающимися проблем звезд, скажу сразу, что если внешность и талант Катрин Денёв, бесспорно, соответствуют ее профессии, в ней, по-моему, нет одержимости, и ее не привлекают излишества, пороки и даже некоторые удовольствия, которые, наверное, связаны с этой одержимостью. Кажется, что она, как и Шатобриан, понимает, что слава соседствует сегодня с преступлением и вульгарностью; добавлю еще, что когда она говорит о самой себе, говорит, как и все на свете, в первом лице единственного числа, не создается впечатления, что она, подобно многим, подразумевает кого-то третьего, перед кем должен преклоняться ее собеседник, и, объясняя свой блестящий путь, она с милым изяществом говорит о воле случая, а не о внутренней потребности, подспудных желаниях, неосознанных, непонятных и необузданных, о которых так любят рассказать журналистам некоторые звездочки, мнящие себя интеллектуалками. Короче говоря, в ней нет ни претенциозности, ни глупости, ни слабости, ни злости, ни презрительности.

Я думаю, что могу сказать: любовь, дружба, другие люди, счастье, тревога, угрызения совести, удовольствия — это самые главные элементы жизни для Катрин Денёв. Ее поле боя — не на подмостках, не в киностудиях, не под светом софитов. Ее поле боя — это чувства. Одному Богу известно, как велико это поле. И одному Богу (если вообще кому-нибудь) известно, каким облегчением для меня, после всех этих мрачных размышлений, было понять, что, если потребуется, спустя пятнадцать или двадцать лет эта знаменитая женщина сможет найти на одном-единственном лице то, что может читать сегодня в миллионах глаз анонимных почитателей во всем мире, а именно ощущение того, что она необходима для счастья другого человека; более того, сознание этой необходимости будет для нее не только достаточным, но и наполнит счастьем ее саму.

Все мои умозаключения о звездах сразу же рассыпались от одного присутствия Катрин Денёв, поэтому я спешу предоставить слово ей. По крайней мере, я спешу передать все то, что сумела удержать в памяти от вечера на площади Сен-Сюльпис, когда солнце сменялось дождем, а за окном дрались серые голуби. Я не буду приводить свои вопросы, во-первых, потому что я их не помню, а во-вторых, потому что без этих вопросов читатель сможет легче поверить в их остроумие и некий здравый смысл.

— Очень мило, что вы приехали ко мне, но для чего? Вы знаете, я мало что могу рассказать...

— Я не знаю, смогу ли я дать вам интервью, которое было бы оригинальным и интересным для вас, я ведь совсем с вами не знакома...

— Так о чем же мы будем говорить? О чем хотите. Журналисты говорят, что я холодна и замкнута, а я не считаю себя ни замкнутой, ни холодной, я чувствую себя совершенно естественной, но для

меня ужасно говорить о моей личной жизни. Вам это покажется странным? Нет, конечно. Мы живем в странное время, люди должны стирать свое белье, расстилать свои постели или раскрывать свои чувства прилюдно. Мне это кажется страшным. Заметьте, я не заставляю себя быть стыдливой, меня так воспитали. Говорят, что тот, кто умеет хранить секреты, кто скромен, тому улыбнется счастье. А я счастливая? Разве это можно понять? Есть моменты, когда я очень счастлива, есть моменты, когда я несчастна, в редких случаях я не знаю, счастлива я или нет.

— Вообще-то, когда я очень счастлива, это меня пугает. Мне кажется, что несчастье, во всяком случае, грусть — это более нормальное состояние, чем веселье, радость. Когда я счастлива, мне кажется, что потом мне придется расплачиваться за это, а часто мне приходится платить заранее. Например, я бросила курить за то, что ко мне неожиданно пришло счастье... Вам это кажется диким... Ну, в общем, я не считаю счастье чем-то нормальным; и я вас уверяю, таких, как я, очень много. Я знаю многих, которые боятся счастья, то есть они, конечно, обожают быть счастливыми, но им страшно. Знаете, я не поклонница Фрейда, меня не привлекает бессознательное. Но я думаю, что Фрейд был прав, когда он говорил, что все происходит из детства. Я знаю, я в этом уверена, что я пережила какой-то шок, какую-то травму, что-то было в моем воспитании, отчего у меня развилось это постоянное чувство вины, от которого я так и не избавилась. Может быть, в моем случае это покажется странным, но это так. Я с трудом научилась жить в мире сама с собой, с трудом научилась выпрямляться, находить равновесие. Но даже если сейчас я уже меньше завишу от собственного настроения, у меня все еще бывают периоды глубокой депрессии, но бывают и периоды огромного счастья, независимо от моей воли и моего разума, наверное, как и у всех людей! Я никогда не думала, что можно быть пессимистом и при этом обожать жизнь. Когда я говорю о пессимизме, я имею в виду не людей. Я не настроена пессимистично в отношении людей, но мне проще, я свободна в выборе «своих людей». Я ищу общения только с теми, кого люблю. То есть с теми, кто добр, верен, любезен, умен, кто умеет чувствовать. Мне совершенно не хочется сталкиваться с другими людьми, тратить время на эти столкновения. Я ненавижу насильственные отношения. Я их всегда ненавидела, будь то в любви, в дружбе или в работе. Моя работа, вы хотите, чтобы мы поговорили о ней? Ну что же, можно сказать, что я занимаюсь делом, которое очень люблю и которое начинаю хорошо узнавать. Иногда я даже могу что-то посоветовать молодым режиссерам, с которыми работаю. Я всегда стремлюсь к совершенству. Я обожаю атмосферу киностудий. Я знаю все нити фильма, все его рычаги, я понимаю напряжение киностудий, и я знаю, как можно улучшить тот или иной эпизод. И если это возможно, если это необходимо, даже если это просто может принести пользу, не причиняя никому неудобства, я стараюсь помочь.

— Знаете, я думаю, что для актрисы важнее всего выбрать свой сценарий. Я очень внимательно изучаю сюжет и персонаж, который должна сыграть. Я ненавижу играть людей, которых я не чувствую, не люблю, которых я не могу себе представить. Но мечтаю я только о том, что действительно реально, то есть только о ролях, которые мне предлагают. Я никогда не мечтала сыграть Федру, Анну Каренину или мадам Бовари. Не знаю почему, но мое воображение включается только от реальных проектов. Например, я не смогла бы играть в театре, хотя я знаю, что театр — это нечто захватывающее, потрясающее и чудесное. Я бы очень боялась этой толпы зрителей, я вообще вначале побаиваюсь людей, будь то поклонники, зеваки или журналисты. Я никогда не могу понять, что заставляет их приходить — симпатия или какое-то жестокое любопытство. Дело не в том, что я боюсь прочитать о себе что-то неприятное в газетах: я вообще стараюсь не говорить им ничего такого, что они могли бы исказить. Наоборот, я стараюсь заставить говорить их, тех, кто приходит брать у меня интервью. Некоторые из них мне очень интересны, мне интересно, что они говорят, особенно когда попадаются чувствующие люди. Ну, и потом, это несправедливо, что один все время задает вопросы, а другая постоянно чувствует себя предметом изучения. Это бессмысленно. Ой, господи, я вам даже не предложила выпить, кошмар какой, вы ничего не хотите? ...Ну, не можете же вы теперь совсем не пить вина, это невероятно. Я это иногда обожаю. Я могу выпивать по два-три стакана виски каждый день, в течение недели, десяти дней, двух недель, это мне помогает избавиться от застенчивости, я становлюсь такая веселая. Все кажется мне легким, приятным, пустяковым. Я чувствую себя уверенно. Ну, ладно! Когда я говорю, что пью, я немного преувеличиваю. Я могу остановиться, как только захочу, и могу не брать в рот ни капли месяцами. Но бывают вечера, когда непонятно почему благодаря спиртному можно болтать,

можно веселиться до безумия. Я не умею рассказывать анекдоты, я не могу быть тем, кого называют клоуном, но я обожаю смеяться. У меня есть друзья, с которыми я могу без конца смеяться над какими-то глупостями. Ну, как все люди.

— Что касается дружбы, я многого не требую. Мне все равно, чем мои друзья занимаются, какое у них происхождение, откуда они. Уж меньше всего меня интересует, известные это люди или нет. Я уважаю и люблю своих друзей. Но я, как бы это сказать, я не позволяю им обесцениваться в моих глазах. Вот вы, например, про вас говорят, что вы раздавали деньги направо и налево, и очень часто — мнимым друзьям. Может быть, для вас это были истинные друзья, но я бы так поступить не смогла. Я очень сожалею, что отношения денежные неизбежно приводят к отношениям с позиции силы. Мне нравится, чтобы дружба основывалась на бескорыстии. Если бы у моего друга возникли проблемы, я бы ему помогла, но мне было бы страшно нарушить этим что-то в наших отношениях, создать ощущение зависимости.

— Но вообще деньги для меня ничего не значат. Одной рукой ты их берешь, другой тратишь — ну и ладно! У меня, слава Богу, есть человек, который занимается моими финансами, всеми моими делами, но ведь главную ответственность все равно несу я, и это меня убивает; мне так надоело заниматься счетами, налогами, всем этим, мне кажется, что любую женщину это изматывает, это действительно ужасно, но это делать нужно, вот я и делаю. Если я говорю, что сорю деньгами, это неправда, я хочу сказать, что иногда не могу устоять против каких-то соблазнов. Например, если я вижу что-то очень красивое, даже очень дорогое, даже если у меня нет средств, я совершенно забываю о цене, которой деньги достаются мне, я захожу в магазин и покупаю. В этой квартире полно вещей, которые я купила просто так, хотя мне было совсем не нужно делать этого... Я с вами совершенно согласна, не надо причинять неприятности самому себе. Достаточно тех, которые на нас валятся извне. Я не считаю тех трудностей, которые сама себе создаю, это из-за чувства вины, от которого я так и не могу избавиться.

— Ну, не стоит преувеличивать, в моих словах чувствуется тревога, но вообще я очень счастливый человек, и я стараюсь научить моих детей быть счастливыми, это самое главное. Это, ну, и еще какие-то правила поведения. Например, в последнее время у меня были странные отношения с сыном — мне они казались холодными, тягостными, неискренними, а ведь я его обожаю. Что же, я приняла решение покончить с этой неразберихой. Мы разъехались, он пошел своей дорогой, я — своей, и мне кажется, что это было необходимо и ему, и мне. Я не выношу ложных положений, дружбы не до конца, неверной любви. Я люблю, чтобы все было ясно, понятно, особенно с детьми; так важно научить детей чувству взаимности! Есть и мужчины, которым неведомо это чувство, я сторонюсь их, они слишком опасны. Вы знаете, сниматься очень тяжело. После съемок чувствуешь себя вымотанной, хочется покоя, отдыха, одиночества, тишины; я выбрала одиночество, и оно мне никогда не наскучит. Иногда я провожу целые часы, днем или ночью, вот так, ничего не делая, бродя по комнате, глядя в окно, я просто убиваю время. Я листаю журналы, иногда читаю книги, но редко. Я обожаю смотреть старые журналы, разглядывать старые фотографии, читать старые тексты. Это меня очень развлекает.

— Если бы я не была актрисой, не знаю, чем бы я смогла еще заниматься. Наверное, мне понравилось бы заниматься антиквариатом. Я люблю вещи, красивые вещи. Я так радуюсь, когда нахожу старинное дерево, что-то стильное, я обожаю фарфор...

— Политика? Иногда я ею занимаюсь. Например, помните закон об абортах, предложенный Симоной Вейль? Я подписала письмо, что же, ведь я делала подпольный аборт. Вы тоже, наверное. Это частное дело, но такой закон очень важен. Но я не хочу вставать на чью-то сторону, мне кажется, что это нечестно, использовать для этого свою популярность.

— Мне кажется, что есть такие вещи, от которых оправиться нельзя или очень трудно, например, чья-то смерть, о которой нельзя забыть. Лучше поговорим о другом, в жизни так много прекрасного. Если люди согласны друг с другом. Погода чудная, тепло, голубое небо, Париж так красив... Какой бы я хотела видеть вашу статью? Не знаю, откуда я могу знать? Это забавная мысль, забавный вопрос! Да нет, я не хочу ее читать заранее, я вам доверяю. Если вы просите, я прочту, но это как вы хотите. Ну, статья, не знаю, пусть она будет как волшебная сказка, пусть в ней будет что-то магическое, оптимистическое, что могло бы меня ободрить, пусть это будет своего рода обещание счастья. Что-нибудь такое, чтобы утром, когда я проснусь, это дало мне уверенность в своих

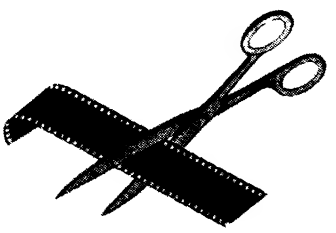
силах. Я говорю глупости, да? Очень трудно говорить такие вещи человеку, которого не знаешь, с которым виделся несколько часов и который должен что-то о тебе придумать, и при этом не обмануть. Но я думаю, что хочу именно этого.

На этом она остановилась. И я могла бы остановиться тоже. Но, перечитывая эту статью, я вдруг поняла уловку своей собеседницы и поняла истоки этой мнимой тайны, которая ее окружает. Я вдруг увидела, что потратила больше времени на то, чтобы объяснить, кем она не была, чем на то, чтобы показать, кто она есть на самом деле.

Например, я написала, что она не претенциозна, но я не знаю, скромна ли она. Что она не холодна, но я не знаю, ведомы ли ей страсти. Что она не слабая, но я не могу сказать, сильна она или нет. Впрочем, я не думаю, что она сильная, мне кажется, что это хрупкая, мужественная и испуганная женщина, которая боится саму себя больше, чем кого бы то ни было. Я почти уверена в том, что нельзя так подчеркивать свою уверенность, свое душевное равновесие и такую самоотверженность в дружбе, ничего не боясь. И если Катрин Денёв сто раз повторила мне: «Я не такая или не сякая», то лишь потому, что у нее не было ни сил, ни желания сказать: «Я и такая, и сякая». И в самом деле, может быть, нужно быть очень невинной и наивной или почти глупой, чтобы утверждать: «Я такая, я сякая». Может быть, именно потому, что кто-то или что-то не дает ей почувствовать себя невинной, она и говорит о себе только в вопросительно-отрицательной форме.

И все же, кто, если не Катрин Денёв, такая белокурая, красивая, блестящая и соблазнительная, такая чувствительная, не сделавшая, «насколько это известно», никому ничего дурного (а в Париже, да еще в этих сферах, о таких вещах узнают быстро), настолько любимая публикой и мужчинами, так любящая своих детей, кто, если не она, имеет право безнаказанно отстаивать право быть такой, какая она есть? Я не знаю такого человека, и, может быть, самой сильной и самой слабой чертой ее очарования можно назвать тусклый свет, просачивающийся иногда из глубины ее карих глаз и позволяющий угадать надлом, спрятанный за белокурой безмятежностью.

Перевод с французского
Елены БОГАТЫРЕНКО



АЛЕКСАНДР ГЕНИС

ГЛАЗ И СЛОВО

На Бродвее, возле Колумбийского университета, есть роскошный книжный магазин, который я посещаю чаще других. Здесь торгуют не только самым изысканным, но и самым свежим товаром. Новые издания вытесняют старые с такой стремительностью, что магазин напоминает газетный киоск. А ведь книги, как слоны или черепахи, всегда были рассчитаны на долгую — во всяком случае, превышающую авторскую — жизнь. Поэтому размножающиеся, как амебы, книги душат самих себя. Перенаселение понижает ценность отдельной особи. Чем гуще толпа, тем труднее из нее выбраться. Книжная гора оседает под своим весом и превращается в песок, в Сахару, где не найти и не отличить одной книжной песчинки от другой.

«ВИДЕОКРАТИЯ» — это власть видеообраза, власть глаза. Термин этот возник в противовес другому, давно известному — «логократия», то есть власть слова. (О том, какой она бывает, лучше всего знают соотечественники. Могущество логократии иллюстрирует известная теория Синявского, утверждавшего, что Октябрьская революция в России победила из-за трех удачно найденных слов — «большевик», «чека» и «советы»).

Антагонизм глаза и слова уходит в давнюю древность. В языческом мире был глаз — зримые образы, воплощенные в преимущественно пластическом античном искусстве. Восточные монотеистские религии — иудаизм, христианство, ислам — открыли миру силу слов.

Радикальность этого новшества до сих пор ощущается на Востоке. Лучшее украшение мечети — несколько вырезанных на камне строк из Корана. Они резко контрастируют со строгой орнаментальной симметрией интерьера. Слово-откровение, слово как магическое орудие преображения мира — единственный свободный элемент исламского искусства. Арабская каллиграфия — убежище асимметрии в царстве монотонных видеообразов орнамента.

В христианстве, особенно после Гутенберга, слово настолько завладело воображением западной культуры, что она представила мир одной великой книгой, где таятся все нужные слова. Достаточно лишь открыть правильную страницу, чтобы прочесть на ней тайны бытия.

Власть слов стала настолько абсолютной, что мы перестали ее замечать. «Рыба ничего не знает о воде» — говорил по этому поводу Маршалл Маклюэн. Но, как писал тот же пророк электронной эры, ситуацию в корне изменило кино: оно развалило стены индивидуализма, воздвигнутые печатным станком; изменило наше восприятие времени и истории, сделав все времена непосредственно настоящим; оно вернуло нас на три тысячи лет назад, в дописьменный мир, построенный на визуально-акустических метафорах.

В этом мире еще не нужно было постоянно сверять реальность с ее культурной репрезентацией. Такая потребность родилась только вместе с письменностью, создавшей абстрагированную, оторванную от конкретных реалий бытия символическую вселенную. С тех пор каждая эпоха, тоскуя по интегральной цельности, присущей устной культуре, надеялась, что любимое ею искусство возьмет на себя объединяющую роль. В XIII веке — архитектура, в XVI — живопись, в XIX — музыка. В XX, писал Эйзенштейн, таковым стало кино: «Для всех искусств, вместе взятых, кино является действительным, подлинным и конечным синтезом всех их проявлений: тем синтезом, который распался после греков».

За сто лет кино вместе с другими порожденными им электронными искусствами изменило не только геометрию и оптику нашего мира, но метафорическую и метафизическую ориентацию человека в нем.

Расплодившиеся камеры никогда не оставляют нас без свидетелей. Мы уже приспособились к прозрачности мира, в котором мы все всегда под стеклянным колпаком. (О том, что происходит, когда об этом забывают, говорит трагическая история Родни Кинга. Заснятая случайным прохожим на видеокамеру сцена избиения лосанджелесскими полицейскими задержанного ими за превышение скорости Кинга привела к потрясшим всю Америку расовым беспорядкам). Видеократия заражает зрителя как вуайеризмом, так и эксгибиционизмом — мы всегда готовы и на других поглазеть, и себя показать. Бодрийар пишет: «Не только ты смотришь телевизор, но и он смотрит на тебя». Не потому ли самые популярные те передачи, где, как во всевозможных шоу и телеиграх, главное действующее лицо — зритель?

Под всевидящим оком камеры мир

вновь обрел глубину и объем, он вернул себе трехмерность. Привыкнув к тому, что предмет можно обозреть со всех сторон, мы потеряли жестко фиксированную точку зрения: теперь мы всегда знаем, что происходит у нас за спиной. Мир вновь стал таким, каким он был раньше: он не впереди — он вокруг нас. Вселенная изменила свою конфигурацию — из реки с сильным течением нас пересадили в бассейн, из царства линейной перспективы, навязанной нам письменностью, мы попали в сферу устной, дописьменной культуры.

О ней пишет Ю. Лотман в одной из своих статей («Несколько мыслей о типологии культуры»). Письменность — это форма коллективной памяти, и история — один из побочных результатов ее возникновения. Но существование бесписьменной цивилизации инков в Южной Америке доказывает, что возможна лишенная истории устная культура, в которой «на первый план выступает не летопись или газетный отчет, а календарь, обычай и ритуал, позволяющий все это сохранить в коллективной памяти». Самый интригующий абзац в статье Лотмана — последний, где он пишет о том, что вторжение в современную культуру средств фиксации устной речи кардинально меняет нашу письменную культуру.

ВТОРАЯ ПАМЯТЬ. Одним из самых неожиданных последствий вмешательства кинематографа в нашу цивилизацию стала «приватизация» кино.

Распространение видеокамер как бы удвоило нашу жизнь. За каждым тянется шлейф заснятых образов. Ценность нашего непосредственного переживания во многом определяется возможностью его сохранить — мы живем с оглядкой на зрителя, то есть на постаревших самих себя. Как белки на зиму, мы создаем запас радостных воспоминаний. Память становится важным вкладом душевного, да и обыкновенного капитала — она придает вес и солидность мимолетному впечатлению. Время становится дискретным: видеозапись позволяет путешествовать в прошлое, обретающее авторитет и убедительность подлинного документа.

Другие мнемотические знаки — открытки, дневники, сувениры — всего лишь протезы памяти, они лишь *напоминают* о происшедшем, но пленка узурпирует власть над действительностью, показывая «как было на самом деле». Видеообраз не отражает реальность, он — как сама память — является ею.

Отсюда наша ненасыщаемая страсть к образам. Они обеспечивают нас онтологической страховкой. Видеообраз помогает отличить подлинное бытие от мнимого (раньше вампиры не отражались в зеркале, теперь они не проявляются на пленке).

Эта «запасная» жизнь, электронная память — завершающий этап той революции, которую начал кинематограф и подхватила электронная медиа. Впервые за последние три тысячи лет найдена альтернатива письменности. На ее место приходит архаическая устная культура, которую описывал Лотман.

Собственно, мы давно уже живем в ней. Так, в рамках советской цивилизации все важное — от решений политбюро до «кухонного диссидентства», от «телефонного права» до магнитофонной поэзии — происходило вне письма.

Сфера устной культуры расширяет свои владения с каждым днем. В Америке, скажем, перестали читать стихи — но не слушать! Напротив, рэп — напевный речитатив, урбанический раешник — популярнейшая часть нынешней рок-культуры. Да и романы теперь часто выходят сразу в двух вариантах — книгой и на магнитофонной пленке, чтобы слушать в машине. Приспосабливаясь к новым условиям, литература возвращается туда, где родилась — к ремеслу сказителей, бардов, аэдов.

Вместе с письменностью исчезают из нашего обихода даже ее следы. Скажем, электронная почта, в отличие от обыкновенной, не сохраняет писем. Этот процесс ускорится в сотни раз, когда компьютер наконец научится понимать человеческую речь, что вообще освободит нас от сладкого плена букв.

Как каждый пишущий, я с ужасом всматриваюсь в перспективу устной, бесписьменной, а может быть, даже и невербальной, бессловесной культуры. Рыба замечает воду только тогда, когда она оказывается на суше, но без этого не было бы эволюции.

Другое дело, что приспособиться к грядущим переменам нам будет не проще, чем этой самой рыбе. Речь идет о глобальных сдвигах: меняются не художественные стили, а типы культур.

Казавшийся столь неизбежно прямым путь прогресса стал все сильнее и заметнее сворачиваться в кольцо: будущее становится прошлым. Футурология все больше нуждается даже не в истории, а в археологии, этнографии, антропологии. Неудивительно, что культурным героем сегодня вновь стал «благородный дикарь».

Во всем этом есть простая логика вычитания: чем стремительней ход научно-технического прогресса, тем дальше в прошлое он нас переносит. Если постисторическая цивилизация напоминает доисторическую, а постписьменная

культура — дописьменную, то будущее следует искать в глубокой архаике.

«АРХАИЗМ» — происходит от «αρχη», что означает не просто древний, а начальный, даже первоначальный. Поэтому в отличие от обычных экскурсов в историю, столь любимых нашей постмодернистской эпохой, архаизм требует изменения не костюма, а ментальности. Возвращение в архаику связано с путешествием к истоку и культуры, и человека, это попытка вообще все начать сначала.

Примером тут может служить состоявшийся летом 1994 года второй (а значит, уже традиционный) рок-фестиваль в Вудстоке. Это была мистерия, возрождающая таинства архаической культуры. Тут ритуально воспроизводился оргиастический акт слияния с природой. Яркая деталь — знаменитая вудстоковская грязь, которой сотни тысяч паломников с радостью мазали себя. Стирая индивидуальные черты, она помогала «личности объединиться с изначальным бытием» и избавляла ее от «состояния индивидуации как источника и первоосновы всякого страдания» (Ницше).

Рок, с его иррациональными, дионисийскими страстями, дает представление о том исходном, дорациональном мироощущении, утрату которого оплакивал Ницше в своем «Рождении трагедии». (Характерно, что эта книга стала настольной для электронщиков-программистов, работающих с виртуальной реальностью и «компьютерным театром».)

Мистерия Вудстока разыгрывает начальный акт творения культуры. Американский антрополог Джон Пфейфер в своей книге «Культурный взрыв» (1982) утверждает, что это случилось в эпоху верхнего палеолита. К этой эпохе относят появление наскальных рисунков на стенах пещер. Это следы магических обрядов, которые впервые позволили человеку выйти за пределы обыденного существования, впервые столкнув его с тайным, сакральным инобытием. Пещеры с рисунками были храмами и театрами кроманьонцев. Пфейфер считает, что детонатором «культурного взрыва» стала особая «технология изменения восприятия» («perception-altering technologies»). Этот гибрид религии и искусства и породил цивилизацию.

От каменного века до нас дошли только камни. Между тем как раз сохранившиеся остатки архаической культуры случайны. Люди палеолита не знали истории и не заботились о будущем. Их интересовало искусство настоящего. Архаическое искусство — это искусство направленного эмоционального воздействия, искусство оркестровки переживаний, искусство манипуляции чувствами, воображением, воспоминаниями. Оно должно было обеспечить полную вовлеченность тех, к кому оно обращалось. Поэтому архаическое искусство всегда «литургично»: здесь не было «рампы», не было посторонних, не было зрителей — только участники.

НЕОАРХАИКА. Если использовать реконструкцию первобытной культуры в качестве контурной карты будущего искусства, то на нее уже можно нанести первые имена и названия.

В фундаменте неоархаики — концепция «конца истории». Дело не столько в нашумевшей политико-философской теории Фрэнсиса Фукуямы, сколько в уловленной им универсальной для нашего времени интуиции. Это — чувство глубокой исторической усталости, недоверия к историософскому активизму, страх перед утопизмом. Разочарованный в социальных проектах, запуганный бешеным ходом прогресса современный человек предпочитает менять не мир, а свое восприятие мира.

Не этим ли объясняется безудержное распространение наркотиков, способных «остранить» действительность, вывести человека за пределы повседневности?

Задача неоархаического искусства — найти свой ответ на вызов, брошенный обществу психоделической революцией 60-х. Решить ее должны новые технологии, позволяющие манипулировать сознанием, своего рода «машины воображения».

Это может оказаться совсем не так страшно, как звучит. Например, можно представить себе искусство управляемых сновидений. (Эксперименты с так называемыми «люсидными снами» уже ведутся в Институте снов в Калифорнии.)

Подобные структурные изменения — перенос акцента с произведения искусства на его восприятие — происходят во всех областях. Если в книжной культуре «текст» автономен, он может существовать и без читателя, скажем, в ящике стола (рукописи, как известно, не горят), то объект неоархаического искусства не «текст», а «читатель», тот, кто его воспринимает. Задача художника — оркестровка эмоций. (Хороший пример — фильм «Бульварное чтиво» американского режиссера Квентина Тарантино, который работает не столько с актерами, сколько с залом, виртуозно дирижируя зрительской реакцией).

В безысторическом культурном пространстве от художника не требуются вечные творения. Умение жить сегодняшним днем — горациевское «carpe

diem» — требует искусства настоящего времени, основанного на эффекте присутствия, существующего только до тех пор, пока мы его переживаем.

Принцип настоящего времени — приоритет процесса над результатом — может быть перенесен и в другие культурные сферы.

Возможны, например, «органические» произведения искусства, которые будут умирать вместе со своими авторами или владельцами. (Первый опыт «смертного» искусства явила публике безнадежно больная американская художница Сэнди Голд. Она расписала фресками стены родайлендской библиотеки, а потом сама же их и смыла. Древние образцы бренного, «умирающего» искусства — песчаные мáндалы [1] тибетских монахов.)

Весь мир вещей в неоархаической культуре может изменить свою роль. Чем ближе к человеку, тем больше его свойств она перенимает.

Американский психолог Уинникотт назвал такие предметы «транзитными объектами». Это — своеобразный буфер между личностью и внешним миром. Лучший пример тут плюшевый мишка для ребенка, но, в сущности, транзитные объекты — это вещи-фетиши: трубка, белье, дом, автомобиль. Полуодушевленные, полуживые вещи-кентавры способны вести диалог со своим владельцем. (У Бродского есть немало таких разговоров с окружающими поэта стульями, шкафами, одеждой.) На этом пути вещь теряет бездушную серийность и в противовес ей выявляет свою органическую природу: наши вещи стареют вместе с нами, но если они нам по-настоящему дороги, то их ценность лишь растет со временем. (Такие, рассчитанные на старение, вещи изготавливает изобретатель «регрессивного дизайна» художник Женя Шеф.)

Однако главная черта неоархаического искусства, которая теснее всего сближает его с началами нашей культуры,— это его «литургическое» начало, объединяющее массы в акте коллективного творчества.

В этом направлении мир толкает электронная революция. Компьютеризация вынуждает общество развиваться парадоксами — с одной стороны — «мировая деревня» Маклюэна: все разбрелись по своим «пещерам», но с другой — все вплелись в невиданный раньше клубок. В США компьютерная информационная сеть уже сегодня связывает 14 миллионов человек. Каждый из них сидит перед экраном своего персонального компьютера, и в то же время каждый — частичка этого добровольного, невидимого, анонимного, аморфного, стремительно разбухающего сообщества.

Сам по себе размах, небывалый масштаб этого явления говорит о том, что в этой сфере происходит нечто таинственное и судьбоносное. В пространстве информационных сетей решаются научные, технические и социальные (в том числе и российские, между прочим) проблемы, проходят конференции, выставки, сочиняются истории, рождаются легенды. Здесь в «киберспейсе» справляют свои ритуалы многочисленные и разнообразные архаисты от кибернетики, которые тщательно артикулируют родство своей нарождающейся культуры с ее древним прообразом — тем первобытным синкретизмом, который обуславливал единство поэта и толпы.

Не об этой ли «эфирной соборности» писал мечтавший воскресить архаическую культуру Вячеслав Иванов, когда он пророчествовал о «синтетическом искусстве всенародного действа»?

Впрочем, если такое искусство состоится, вряд ли оно сохранит свое имя. Первобытные народы не знают этого понятия. Когда аборигенов спрашивали про искусство, они не понимали смысла вопроса. «Мы просто все стараемся делать хорошо»,— отвечали они. Архаическое творчество направлено на создание не произведений искусства, а среды в целом. Искусство, как воздух, окружает человека со всех сторон. Оно неразличимо, потому что его единственным объектом является сама реальность архаического человека: он, как, впрочем, и мы, живет в мире, сотворенном воображением.

В поисках такого цельного, одушевленного, «очарованного» мира мы и обращаемся к предкам. У них мы ищем ответа на тот мучительный вопрос, который задал нам Ницше — что делать, когда Бог умер?

Архаический человек сотворил бы себе новых кумиров.

Декабрь 1994

---

[1] Мáндала — один из основных сакральных символов в буддийской мифологии, а также ритуальный предмет, воплощающий символ. *(Прим. ред.)*

ЕВГЕНИЙ МАЕВСКИЙ

ИНТЕРАКТИВНОЕ КИНО?

Опыт эстетической прогностики

Речь в этой статье пойдет о том, чего не было и нет; более того, о том, что никак не называется. Слова «интерактивное кино», вынесенные в заголовок, суть наименование сугубо временное, неуклюже-приблизительное, обреченное при первой же возможности уступить место названию настоящему, краткому и ловкому, но пока неведомому, подобно тому как термины «беспроволочный телеграф» или «самодвижущийся экипаж», неизбежные и полезные в ту пору, когда эти предметы изобретались, канули в историю науки, как только радио и автомобиль стали частью повседневности. Автор убежден, что в XXI веке сложится особый, качественно новый комплекс технологий и искусств, общие контуры которого вырисовываются уже сегодня. Автор склонен думать, что составить некоторое представление об этих контурах можно по аналогии, экстраполируя на будущее закономерности развития, подмеченные в прошлом. В качестве первого шага автору хотелось бы сравнить два fins de siecle: конец века минувшего и конец века нынешнего, сопоставить две технологические инновации — внесение движения в фотографию, породившее киноискусство, и происходящее на наших глазах вторжение интерактивности в кинематографию, эстетические последствия которого несомненно будут не менее значительны. Итак, попытаемся выяснить, как будет выглядеть то — не знаю что.

НАСТОЛЬНЫЕ ИГРУШКИ ДЕВЯНОСТЫХ

Сначала вспомним те, былые девяностые.

Кинесископ. Его изобрел известный физиолог чех Ян Пуркине. Два диска на общей оси. На одном девять рисунков, изображающих фазы биения сердца. В другом, окрашенном в черный цвет,— девять радиально расходящихся щелей. Если привести устройство в движение и смотреть на диск со щелями, то при определенных усилиях и некотором навыке вы увидите сквозь него ожившее, бьющееся сердце человека.

Праксиноскоп. Ящик красного дерева, с небольшим окошком в стенке. Сразу за окошком — нет, не экран: слово «экран» употреблялось тогда только в своем исконном значении — «ширма». За окошком крохотная театральная сцена, оформленная по всем канонам архитектурной эклектики, с нарисованными пилястрами по бокам и портиком сверху — ибо этот аппарат, конечно же, не что иное, как миниатюрный домашний театр. Пока на сцене черно и пусто. Но вставьте в подсвечник свечу и зажгите ее. Начните вращать рукоятку. Тронется с места система зеркал, в глубине аппарата придет в движение диск с похожими друг на друга, но немного разными картинками — фазами, и на сцене разыграется призрачное мелькающее действо — закружится балерина, запрыгает акробат, пустится вскачь наездник.

Хронофотограф Демени, кинетоскоп Эдисона. В этих аппаратах использовалась многообещающая новинка той эпохи — гибкая фотографическая пленка Истмена. На кольце из пленки можно было уместить гораздо больше фаз, чем на диске, и в окуляре кинетоскопа движения людей — по большей части это были фехтовальщики или молотобойцы — казались более естественными, не так досаждали однообразным мельканием, как в примитивных вертушках.

Сто лет назад поражало само чудо запечатленного движения: фотография, и вдруг ожила. Прикладной потенциал этого технического турдефорса оценивался умеренно: визуальная документация научных экспериментов; наглядные пособия; вероятно, также и ярмарочные увеселения, но вовсе не в первую очередь. Пуркине изобрел свой кинесископ ради популяризации науки. Эдвард Майбридж, разрабатывая зоопраксископ, мечтал с его помощью доподлинно установить, бывают ли у скачущей лошади одновременно оторваны от земли все четыре ноги. И когда в 1895 году парижская публика изумленно ахала, созерцая в «Гран-кафе» на бульваре Капуцинов «Выход рабочих с фабрики Люмьера» (вообразите: не на сцене — на стене! Точнее, на «ширме»), мало кто способен был предугадать Чаплина и Бергмана, представить себе грядущий размах Голливуда и значимость Канна. Во всяком случае, вот что сказал юному, еще не успевшему прославиться Жоржу Мельесу один из Люмьеров, к которому тот обратился с просьбой продать ему кинематографический аппарат: «Молодой человек, мое изобретение не пред-

назначено для продажи, но для Вас оно было бы разорением. Его можно еще эксплуатировать некоторое время, но в дальнейшем оно лишится всякого коммерческого значения».

Недальновидность эта так понятна: ведь ранние опыты в области движущейся фотографии, не исключая и изобретения братьев Люмьер, по чисто техническим причинам давали крайне узкий спектр возможностей. Недаром сюжеты для них выбирались особые: пульсация сердца, бег лошади, все эти дуэли на шпагах и дуэты на кузнечных молотах (сразу вспоминается классическая ярмарочная игрушка «мужик и медведь») по самой своей природе относятся к числу более или менее периодических процессов, сводящихся к повторению одного и того же короткого цикла движений, и созерцание этих процессов в имитирующей машине не вызывает у нас внутреннего сопротивления, потому что мы привыкли к их цикличности в жизни. Иные, непериодические сюжеты для кинесископа или кинетоскопа не подходят: действие обрывалось бы, едва успев начаться, и вновь повторялось бы с той же точки, оставляя неприятное впечатление случайно выхваченного из времени и бессмысленно повторяемого фрагмента неизвестного целого (позже для этого эффекта выработалось специальное обозначение: «заело пластинку»). Кинематограф Люмьеров оперировал гораздо более длинными последовательностями кадров (длина первых люмьеровских лент колебалась от 8 до 17 метров), и ни о каком повторении циклов здесь уже не было речи, но много ли вместишь в минутный фильм? Вот показали «Приход поезда», «Завтрак ребенка», но скоро это надоест, и что тогда? Аттракционы приедаются. Двухчасовые сеансы, захватывающие фабульные киноповествования, сверхдлинные неподвижные планы Антониони и Тарковского — все это было в далеком, непредставимом будущем.

Теперь об игрушках сегодняшних. Не знаю, согласится ли читатель считать игрушкой компьютер — разве что метафорически, в том смысле, что компьютер — главная, любимая игрушка сегодняшней цивилизации. Но если эта машина, в общем-то весьма серьезная, работает в режиме компьютерной игры, то она, конечно же, превращается в игрушку. Вот об игровых программах и речь. Призрачная, мелькающая, затягивающая настольная либо карманная забава наших девяностых — видеоигра — уже объявлена предшественницей новой разновидности художественной деятельности, которая, как многие предсказывали еще в восьмидесятые годы (например, А. Тоом в журнале «Знание — сила», 1987, № 12), будет отличаться от других видов искусства более радикально, чем все они — друг от друга. С компьютерной игрой в механических зрелищах появилось новое качество: активное участие зрителя. Играя в такую игру, вы не просто наблюдаете за событиями — вы на них влияете. Действо, которое развертывается на событийном поле (пусть даже это крохотный дисплей карманной игровой машинки), впрямую зависит от того, какие шаги вы — именно вы — предпримете здесь и сейчас (даже если отведенная вам свобода действий сводится к нажатию одной из двух кнопок).

Компьютерная игра реализует идею ветвящегося сюжета, возникшую, кстати, задолго до появления компьютеров. Первоначально эта идея разрабатывалась исключительно на литературном, а не на зрелищном материале и в силу трудности технического воплощения оформлялась скорее в виде проектов, чем в виде готовых произведений. Самым ранним из опытов такого рода следует, вероятно, считать «Книгу» Стефана Малларме, замысел которой он вынашивал с 1866 года, но так и не воплотил в жизнь; впрочем, интересующихся предтечами и провозвестниками отсылаем к статье А. Махова «Черед бросать кости» (журнал «Апокриф», 1993, № 2). Идея сюжетного ветвления очень занимала Х. Л. Борхеса; в сборнике «Вымышленные истории» (1944) он приводит описания (точнее, проекты) ветвящихся романов, приписанных им несуществующим писателям Герберту Куэйну и Цюй Пэну. «Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них, отметая остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом,— пишет Борхес в рассказе «Сад расходящихся тропок».— Тем самым он творит различные будущие времена, которые в свою очередь множатся и ветвятся. ⟨...⟩ Скажем, Фан владеет тайной; к нему стучится неизвестный; Фан решает его убить. Есть, видимо, несколько вероятных исходов: Фан может убить незваного гостя; гость может убить Фана; оба могут уцелеть; оба могут погибнуть, и так далее. Так вот, в книге Цюй Пэна реализуются все эти исходы, и каждый из них дает начало новым развилкам». *(Перевод Б. Дубина.)*

Со временем эта идея нашла осуществление, с одной стороны, в обширном корпусе научно-фантастических сочинений о путешествиях во времени и параллельных мирах, с другой — в компьютерной игре. Игровая программа отличается от обрисованного Борхесом романного текста тем, что содержит

«все возможности разом» не в актуальной, а в потенциальной форме: от играющего эти возможности спрятаны, в каждый данный момент он непременно находится на какой-то одной из расходящихся тропок. Однако он может вернуться назад и выбрать любую другую.

Ближайший родич компьютерной игры, также восходящий к принципу ветвления,— гипертекст (см. «ИЛ», 1994, № 5). Термин «гипертекст», предложенный лет двадцать пять тому назад американским разработчиком компьютерных технологий Тедом Нельсоном, обозначает, вообще говоря, текст, элементы которого располагаются не линейным и не единственным образом, то есть так, что от каждого из них можно перейти не к одному (следующему), а сразу ко многим — по выбору. На сегодняшний день существует уже целая «гиперлитература», и не только учебно-справочная, но и художественная. Вот, например, как начинается одно из ранних произведений такого рода — «Хаос» Стюарта Моултропа: вы видите на дисплее компьютера дверь дома, слышите таинственную органную музыку и громкие голоса гостей на званом ужине. «Войдите в дом: экран превратится в страницу текста. Вы начинаете читать об ужине, гости на котором — мистики, конструкторы роботов, литературные «негры» и вообще разнообразные гениальные и мало приспособленные к жизни личности. В нижней части экрана имеются две стрелки, указывающие налево и направо: они позволяют переходить вперед и назад к соседним текстовым панелям, продолжающим описание ужина.

Однако «Хаос» повествует вовсе не об ужине, и читать его надлежит не так, как обычную книгу. Рядом с каждой текстовой панелью даются портреты упоминаемых в ней персонажей. Укажите мышью вашего компьютера на какое-либо из этих лиц — и вот вы уже не на ужине, а читаете о прошлом этого персонажа, которое тесно переплетено с прошлым других гостей, так что их портреты все время появляются на полях текста. Вызовите историю жизни любого из них и странствуйте дальше. «Хаос» позволяет читать себя сколь угодно хаотично, располагая части повествования так, как подскажут вам ваши собственные ассоциации» («Discover», 1989, № 11).

Нетрудно убедиться, что видеоигра и гипертекст имеют много общего; можно, пожалуй, даже сказать, что гипертекст — это неазартная компьютерная игра. И там, и здесь пользователь компьютера — кстати, кто он: зритель? читатель? играющий? как не хватает слов для новых реалий! — вовлекается в активное взаимодействие с предлагаемым ему «произведением», а само это произведение, в отличие от произведений «обычных» искусств, не является текстом, то есть линейной (выстроенной во времени) и единственной (раз навсегда определенной автором) последовательностью элементов. В качестве «произведения» здесь выступает не текст, а система, порождающая тексты, которую можно рассматривать как вторую, зазеркальную — как принято говорить, виртуальную — реальность. Если сценарист, режиссер и кинопленка жестко предопределяют действия героев фильма от первого до последнего кадра, то создатель и программа компьютерной игры задают ее экранным персонажам лишь возможный спектр действий (многие из которых будут ответами на действия зрителей, они же — играющие). Если обычный романист предлагает читателям строго определенный и не рассчитанный на какие-либо модификации порядок эпизодов, то сочинитель гиперромана обещает аудитории удовольствие самостоятельно потасовать карточки с эпизодами, рассчитывая, что каждый выстроит из предоставленного ему материала собственный роман. Иными словами, Автор передает Зрителю-Читателю часть своих полномочий, себе оставляя труд по созданию мира, а ему предлагая в этом мире (как бы) жить.

Среди старинных игрушек на роль прототипа подобных текстопорождающих систем мог бы претендовать калейдоскоп. Каждый калейдоскоп, с его неповторимым набором цветных стеклышек, есть «произведение», индивидуальный объект художественного восприятия (а также купли-продажи, коллекционирования и т. п.), наподобие конкретного живописного полотна или кинофильма. Однако в отличие и от того, и от другого в калейдоскопе интересен не узор как таковой и даже не определенная последовательность узоров во времени, а возможность бесконечной смены узоров, которые никогда не повторяются и не поддаются предсказанию. Правда, строго говоря, здесь перед нами лишь вариация, не интерактивность: узор меняется сам по себе, случайным образом. Встряхивая эту игрушку, вы только приводите в движение механизм смены узоров, никак не влияя на то, как они будут выглядеть. В компьютерной же игре, как и в гиперлитературе, происходящее на экране в огромной мере зависит от ваших решений.

Итак, вместо текста — текстопорождающая система, а вместо монолога, обращенного к аудитории, диалог меж-

ду системой и — вот опять: кем? Как его, пользователя, называть? Давайте краткости ради скажем так: между Id (системой) и Ego (зрителем-читателем-играющим). Кажется, Фрейд употреблял термины «оно» и «я» в несколько ином смысле, ну да ничего.

ДИАЛОГ МЕЖДУ EGO И ID

Id. Помилуйте, при чем же тут Искусство? Рисованный визуальный ряд наиболее распространенных на сегодня компьютерных игр крайне примитивен. Кванты действия, на которых они строятся — все эти клады и ловушки, взлеты и падения с уровня на уровень, снаряды, попадающие в противника, и такие же снаряды, попадающие в тебя,— рассчитаны чаще всего на самые элементарные, едва ли не дорассудочные реакции, так сказать, на реакции Id во фрейдовском понимании. Системы ценностей, закладываемые в фундамент ваших хваленых игр, первозданно бинарны: успех — провал, мы (хорошие) — они (плохие). Я понимаю, без этой элементарности не было бы потребительского спроса, но согласитесь, несерьезная это вещь, даже как бы неприличная отчасти. Есть даже компьютерная порнография, все очень хвалят.

Ego. Неужели и такое придумали?

Id. Не вздумайте уверять меня, будто вам об этом неизвестно. Но повторяю: где тут Искусство? *Пара*искусство в самом лучшем случае, да и то узкофункциональное, своего рода театрализованный тренажер или транквилизатор.

Ego. Видите ли, во-первых, примитивность большинства известных на сегодня компьютерных игр и тривиальность значительной части гиперлитературных опытов во многом объясняются сегодняшним (вернее, даже вчерашним) состоянием технического потенциала компьютеров. На протяжении всей истории компьютера его возможности неуклонно росли, и есть серьезные основания предполагать, что они будут расти и впредь. Во-вторых...

Id. Ох уж эта мне жюльверновская вера в технический прогресс.

Ego. Что делать, если техника и правда прогрессирует. Вот вы говорили о визуальном ряде компьютерных игр. Да, он действительно условный, по большей части откровенно рисованный. Но вообще-то сейчас технических ограничений на характер синтезируемого компьютером изображения, кажется, уже почти не осталось. Электронная графика может быть какой угодно, в том числе и в высшей степени реалистичной, мало отличимой от обычной фотографии или кинофильма. Известны многочисленные удачные опыты объединения естественного и синтетического изображения без каких-либо видимых швов между ними.

Id. Вы, разумеется, сейчас приведете в пример пресловутый фильм «Терминатор-2».

Ego. И приведу.

Id. А вы знаете, во сколько он обошелся его создателям?

Ego. Компьютерные технологии вообще вещь недешевая. Зато какую прибыль он принес!

Id. Взгляните-ка, что пишет М. Ямпольский про компьютерную графику. Не все компьютер может, далеко не все. Вот, например: «смешение цветов в тенях» — не может. Вот еще: «В синтетическом компьютерном изображении 〈...〉 сильно ощущается отсутствие неуловимых «атмосферических» явлений, оказывавших особое воздействие на первых зрителей кинематографа,— здесь не колышется трава, не вздымается пыль, не движутся волны».

Ego. Благодарю вас, я отлично знаю эту статью. Если не ошибаюсь, журнал «Декоративное искусство СССР» за 1988 год, номер 1. Там еще написано, что «все это сближает электронное изображение с картинами художников-гиперреалистов с их «выкачанной» атмосферой». Но с тех пор прошли годы, появилось столько нового. Неужели вас не восхищает, например, что уже снимаются — нет, не снимаются: синтезируются фильмы с актерами, которых давно нет в живых?

Id. Это вы про короткометражки Дэниэла и Нади Тельман? Вспомнили-таки об этих некрофильских штучках. Послушайте, неживая у них Мэрилин Монро. Ужасно похожая, но за милю видно, что компьютерная. Даже жутко. Лучше бы она не была такая похожая.

Ego. Ну хорошо, вернемся к «Терминатору-2». Вы, думаю, не станете отрицать, что...

Id. Я-то не стану, а вот Стив Уильямс, это тот человек, что возглавлял при создании «Терминатора-2» группу экспертов по «спецэффектам», помните? Так вот, он признается, что убедительно изображать поверхность человеческого тела средствами компьютерной графики они пока не научились. Жалуется, например, что волосы плохо выходят.

Ego. Журнал «Тайм» за 1992 год, номер 15. Но вы забыли процитировать, что он там дальше говорит, а говорит он вот что: рано или поздно «настоящий человек, думаю, у нас все-таки получится. Невозможных вещей не так уж много».

Id. Много, много.

Ego. Вот посмотрите: уже сегодня виртуальная реальность...

Id. Давайте лучше говорить просто вэ-эр, так короче.

Ego. ...уже сегодня ВР может быть не только экранной, но и иммерсионной. «Вы надеваете на голову шлем, и перед глазами предстает объемное изображение комнаты. ⟨...⟩ Вы можете двигаться и даже касаться предметов рукой, на которую вы перед этим натянули специальную перчатку. ⟨...⟩ Вы делаете несколько шагов — и облик комнаты изменяется. ⟨...⟩ Вы берете со стола пепельницу, роняете ее — и она с грохотом вдребезги разбивается об пол». Это я вам привел составную цитату из журналов «Шпигель», «Ридерз дайджест» и «Япония о себе и мире».

Id. Вы, как я понимаю, все пытаетесь мне доказать, что визуальная сторона компьютерной иллюзии может быть сколь угодно убедительной. Допустим, я соглашусь. Но в том ли дело?

Ego. Прошу заметить: обогащаются и утончаются не только предъявляемые Ego стимулы, но и ожидаемые от него реакции. Во многих играх управление осуществляется всего несколькими клавишами: вправо — влево, вверх — вниз, выстрелить либо не выстрелить... Однако с появлением ВР — шлемов и перчаток — возникает принципиальная возможность использовать для управления любые, самые тонкие механические движения. Это уже иной уровень диалога.

В некоторых сегодняшних компьютерных играх достаточно высокого уровня практикуется вовлечение играющего в вербальный диалог, ему будет предложено ответить на реплику экранного персонажа на естественном языке, и какой бы ответ он ни дал, игровая программа отреагирует на этот ответ осмысленным образом. Согласитесь, что это немало.

Id. Ну что значит «на естественном языке»: все равно такой ответ не что иное, как последовательность дискретных символов, вводимая с клавиатуры. Проблема ввода с голоса пока не решена.

Ego. Тут перед нами действительно проблема огромной сложности, гораздо более серьезная, чем кажется широкой публике, но на ее решение брошены мощные исследовательские силы... Как знать, возможно, уже в сравнительно недалеком будущем мы будем запросто разговаривать с экраном вслух.

Id. С кем разговаривать?

Ego. Ну, с компьютером. С текстопорождающей системой. С вами.

Id. Хорошо. Все, что вы сейчас говорили, можно выразить очень коротко: расширяется пропускная способность канала, по которому ведется человеко-машинное общение. Но ведь главное-то — чтобы было кому общаться. А у нас с вами что получается? Вот вы со мной беседуете, а между тем меня, в сущности, нет. Я не личность, как вы, я счетная машинка.

Ego. Никогда не скажешь. С вами так интересно говорить.

Id. Спасибо, но это просто потому, что меня выдумали вы.

Ego. Спасибо и вам на добром слове. Давайте назовем вас как-нибудь повежливее: например, образчик искусственного интеллекта.

Id. Вот-вот. То есть никакого не интеллекта вообще. Полурекламный термин «искусственный интеллект» придуман всего-навсего для обозначения особого класса компьютерной техники, выполняющей достаточно сложные комплексные работы. Artificial intelligence. Звучит внушительно, а означает только то, что фотоаппарат сам устанавливает нужную диафрагму, выдержку и наводку на резкость, а проигрыватель сам перепишет вам фонограмму, скажем, с компакт-диска на кассету, нажмите только кнопочку с этими буковками. Между искусственным интеллектом и интеллектом такая же разница, как между милостивым государем и государем.

Ego. Похоже, что мы с вами перешли к обсуждению старой проблемы, которая так волновала всех в середине века: может ли машина мыслить. К концу века об этом как-то примолкли.

Id. При такой формулировке вопроса его обсуждение малопродуктивно: неясно, что такое «машина» и что такое «мыслить». Лучше поставить проблему так: возможен ли рукотворный объект, с которым человек мог бы вести диалог, причем этот диалог представлялся бы ему (человеку) столь же осмысленным, как диалог с другим человеком?

Ego. И как, по-вашему, возможен?

Id. Склоняюсь к мысли, что нет.

Ego. Потому что Бог не велит?

Id. В общем, да. Весьма вероятно, что на создание такого объекта природа наложила некий принципиальный запрет, мягкий и оттого не сразу заметный.

Ego. Как это — мягкий?

Id. А так: нам не возбраняется идти по этой дороге, но чем дальше мы по ней продвигаемся, тем труднее дается очередной шаг. Не то чтобы перед нами была стена, скорее пружинящее силовое поле: вроде и впускает, а выталкивает.

Ну хорошо... В начале нашей беседы вы сказали примерно следующее: современные прототипы интерактивного компьютерного искусства остаются всего лишь прототипами в силу того, что компьютер глуп. Когда компьютер поумне-

ет, тогда и прототипы разовьются в Искусство с большой буквы. Верно?

Ego. Почти верно. Но это было мое «во-первых». Я начал было «во-вторых», но вы меня прервали.

Id. Простите. Охотно выслушаю ваше «во-вторых». Однако настаиваю: компьютер никогда не поумнеет настолько, чтобы человек увидел в нем равномощного себе интеллектуального партнера.

Ego. Знаете, со словом «никогда» надо бы поосторожнее... Но перейдем к моему «во-вторых». Почему вы, собственно, решили, что Ego согласится поддерживать диалог только с таким Id, которого сочтет равномощным себе? Разговариваю же я, например, с вами.

Id. Да, действительно. Вы правы. Видите, я даже не обижаюсь, хотя, возможно, следовало бы.

Ego. Вы — игровое устройство, и мы с вами ведем игру по определенным правилам. Поскольку эти правила относительно просты, Игра не требует такой интеллектуальной мощности, как Жизнь. Хватает и ваших ресурсов, просто у вас на Игру мобилизован весь интеллектуальный потенциал, а у меня лишь небольшая часть. Но это не означает, что мне с вами неинтересно. Наоборот. Программа, играющая в шахматы, заведомо ограниченнее человека, и тем не менее люди находят удовольствие в том, чтобы с ней играть. Даже гроссмейстеры.

Id. Но мы говорили об Искусстве...

Ego. Вот именно. Вы, мой непосредственный игровой партнер,— не более чем орудие Художника. Общаясь с вами, я на самом деле общаюсь с вашим автором, и вот он-то действительно должен быть мне интеллектуально равномощен. А лучше пусть будет помощней меня.

Id. Мы говорили об Искусстве с большой буквы. Неужели вы всерьез думаете, что видеоигра, даже с помощью самой изощренной технологии, когда-либо сможет вырваться за пределы штампов массовой культуры?

Ego. Она и при нынешней технологии сможет. Просто еще не успела. Но скажите, откуда такое высокомерие? Сколько можно цепляться за предрассудки романтизма. Любое искусство — Искусство...

Id. И «Дикая роза»?

Ego. И «Дикая роза», и «Дикая орхидея», и «Дикое сердце»... не знаю, что еще есть дикое. Этнографы уже лет сто как отказались от понятия «дикарь». У всех свое достоинство, у так называемой массовой культуры тоже. Другое дело, что уровень бывает разный, сложность разная.

Id. Что ж, пришла пора поговорить о самом главном. Вы настаиваете на том, что интерактивность, диалогичность, делегирование части авторских полномочий зрителю-читателю-играющему дает искусству некое дополнительное измерение и, очевидно, тем его обогащает. Позвольте спросить: а почему вы так уверены, что зритель-читатель, Ego ваше, именно этого хочет? Я, например, знаю сколько угодно потребителей чтива и зрелищ, которым только бы забраться с ногами на диван и покорно следовать, куда ведет их автор твердой рукой. А вы им предлагаете самим побеспокоиться. Да они вас...

Ego. Требуете доводов? Пожалуйста.

К ЧЕМУ СТРЕМИТСЯ HOMO LUDENS

«Все вы помните, конечно, легенду, а может быть, это и быль,— читаем у Виктора Некрасова,— о некоем мальчике, который десять или пятнадцать раз подряд ходил смотреть «Чапаева» в тайной надежде, что он, Чапаев, все же вынырнет и доберется до противоположного берега». На этой тайной зрительской надежде Некрасов построил изящную новеллу «В высшей степени странная история», где персонажи документального фильма, в создании которого он, писатель, принимал участие, на каком-то из очередных просмотров вдруг начинают делать все не так, как им полагается,— то есть не так, как зафиксировано на кинопленке.

В некоторых вариантах легенды зритель вмешивается в происходящее на экране — например, стреляет во «врагов». Обычно подобные рассказы рассчитаны на усмешку: бывают же такие темные люди, путающие жизнь и представление. Однако в других зрелищных искусствах, где иллюзорный мир создается не техникой, а живыми актерами, взаимодействие лицедеев с публикой в порядке вещей: в commedia dell'arte, в райке, в цирке, нередко и в современном театре часть зрелища строится на том, что актеры провоцируют аудиторию или отдельных зрителей на диалог и импровизируют в соответствии с их реакциями, при этом жизнь и представление, как правило, никто не путает.

Может быть, все это в определенном смысле как раз норма, а не отклонение? Ведь зритель садится к экрану не для того, чтобы созерцать, а для того, чтобы погрузиться. На время просмотра фильма он отключается от реальности и некоторое время живет в иллюзорном мире. В этом мире, в отличие от настоящего, он связан по рукам и ногам, безгласен и бесправен, действуют там

другие. Но почему: потому, что ему так хочется, или потому, что у него нет выбора?

Заметим, что читателю книги в этом отношении повезло больше. У него другой способ погружения — вербальный, его иллюзорный мир целиком идеален, он сам создает себе наглядные образы. К тому же он имеет возможность регулировать темп восприятия, по желанию обращаться к любому месту текста — кинозритель до появления видео таких возможностей был лишен. Однако и читатель не может вмешаться в события иллюзорного мира, не может на них повлиять.

Похоже на то, что пассивный зритель, покорно уставившийся на то, что ему показывают,— явление не только исторически позднее, но и весьма искусственное. В меньшей степени это относится к диванному читателю — но тоже относится. Следовало бы вспомнить, что книги до недавнего времени были доступны немногим; более того, немногие владели и самим искусством чтения. «Известно,— пишет С. С. Аверинцев,— с каким изумлением Августин на самом исходе античности рассказывал о привычке Амвросия Медиоланского читать одними глазами, не издавая никаких звуков и даже не шевеля губами и языком. Очевидно, что речь идет о новом, доселе неслыханном явлении». О кино и говорить нечего: оно, в сущности, только что родилось и развивается на наших глазах.

Потребность время от времени погружаться в иной, неповседневный мир была у человека всегда. Взгляды на природу этой потребности могут быть различны; можно, в частности, предполагать, что иллюзорные миры — это упрощенные модели реальности (помните, у Стругацких: понять — значит упростить), играющие роль тренажеров или экспериментальных полигонов. Субъективно же иллюзорный мир может быть привлекателен как более осмысленный, более возвышенный или — что немаловажно — более безопасный, чем реальность. Каждый из нас немножко Буратино, любитель «уж-жасных приключений», но приключение всерьез — это стресс, другое дело понарошку, тогда это разрядка.

Еще совсем недавно все наличные способы погружения в нездешнее были таковы, что субъект погружения целиком или хотя бы частично сохранял свою активность. Ритуальный танец, карнавал, домашние спектакли — и, конечно, игры, обыкновенные детские игры, эта необычайно жизнеспособная модификация ритуала — все это требует действия от каждого и взаимодействия от всех. В какой-то мере это приложимо и к богослужению. Даже созерцание неподвижных изображений не связано с лишением активности: в картину вы можете всматриваться и мысленно входить по вашему желанию, скульптуру вольны обойти с разных сторон. Распространение чтения, становление современных форм театра и особенно изобретение кинематографа кардинально изменили положение вещей: отделенность «нездешнего» от «здешнего» усугубилась, а возможность проявлять активность свелась для субъекта погружения практически к нулю.

Массовый зритель-читатель своей обездоленности, конечно, не осознает, пассивность для него естественна, но подавленные стремления проявляются косвенным образом. Актер Л. Дуров вспоминает в документальном фильме А. Габриловича «Кино нашего детства» про странную склонность мальчишек сороковых годов восторженно пересказывать содержание только что увиденного фильма своим друзьям, сидевшим рядом с ними на том же сеансе. Понятно: терпели-терпели, сидели неподвижно столько времени, а эмоции-то переполняют. Своего рода суррогат действия. И взаимодействия.

Кинозрительские комплексы ярко проявляются в субкультуре телесериалов. Вполне очевидно, что болезненная любовь массового зрителя к сериалам (а еще раньше — пристрастие массового читателя к романам с продолжением) свидетельствует о тяге к стабильности: время течет, но у нас на экранах все те же старые знакомцы в тех же декорациях, и каждую субботу мы снова и снова входим в ту же реку. Копнув чуть глубже, нетрудно увидеть, что желанна не столько собственно стабильность, сколько изменчивость в рамках стабильности: привычный фон поддерживает чувство надежности, и в то же время новые приключения на этом постоянном фоне утоляют информационный голод («Струи уходящей реки... они непрерывны; но они — все не те же, прежние воды»). В наши дни легендарный мальчик, ходивший смотреть «Чапаева», не был бы обречен на фрустрацию: он подыскал бы себе сериал, где Чапаев тонет каждый раз по-разному и каждый раз непременно выплывает. Но этого мало: читателю-зрителю хочется действовать, и он пишет письма на телевидение (в свое время, как вы помните, читательские письма совершили чудо — вернули к жизни утонувшего Шерлока Холмса), он идет в магазин и покупает себе пластмассовый космический корабль из сериала «Star trek», услужливо приготовленный для него фирмой игрушек (теперь, говорят, такое

возможно даже в Москве),— и он играет. Играет в своих любимых персонажей, откровенно, если он ребенок, или полуосознанно, если взрослый. Играет — то есть как бы живет, но живет, не принимая на себя никаких серьезных обязательств. Он — «человек играющий».

Вот почему настоящее интерактивного кино — как некогда выразился по иному поводу граф Бенкендорф — «более чем великолепно» (свидетельством тому успех видеоигр), «что же касается будущего — оно превосходит все, что может представить самое смелое воображение».

КАК ЭТО БУДЕТ ВЫГЛЯДЕТЬ

Прежде всего «это» будет выглядеть разнообразно.

28 декабря 1992 года журнал «Тайм» поместил следующую заметку: «Первый в истории интерактивный кинофильм, показ которого начат на прошлой неделе в Нью-Йорке — «Я тот, кто вам нужен»,— это головоломка с использованием новейших достижений техники, позволяющая публике выбирать главного героя и направлять сюжет. В этой шумной 20-минутной свистопляске вам регулярно, с интервалом около 90 секунд, предоставляется возможность выбора: зрители голосуют посредством приспособления с тремя кнопками, напоминающего рукоятку пистолета и установленного на подлокотнике каждого кресла. Непрерывный процесс принятия решений прямо по ходу действия обеспечивается лазерными дисками и принципом исполнения воли большинства. В ⟨...⟩ фильме предусмотрено 68 возможных вариантов развертывания сюжета. Результат — головная боль от невыносимого напора звуков... либо кайф — в зависимости от вашего возраста и наклонностей. А если в первый раз не понравилось, попробуйте поновой — может, в следующий раз ваш избранник всех победит».

Если не ограничиваться малодостойным удовольствием скривить губы по поводу вкусов черни лазерного века или посмаковать ассоциации с парламентской жизнью некоторых государств, еще не успевших обрести респектабельные демократические традиции, то заметка дает пищу для размышлений.

Первое. Оказывается, взаимодействие Ego с Id может быть не только индивидуальным, но и коллективным. Мы привыкли к тому, что видеоигра «стоит» на персональном компьютере, а это, по определению, индивидуальное рабочее место. Данные-то, коль скоро возникнет нужда, теоретически можно вывести на сколь угодно большой дисплей для сколь угодно большого количества лиц, но вот управлять компьютером может лишь одно лицо, одна воля. Скорее всего режим индивидуального управления останется господствующим и впредь: каждый будет возделывать свой собственный сад расходящихся тропок. Однако не исключено возникновение различных способов коллективного управления, в том числе значительно более изощренных, чем вышеописанный. В связи с этим, возможно, появятся и целые субкультуры типа фэнских или рокерских, ориентированные на новые реалии интерактивно-кинематографической эры.

Второе. По-видимому, художественный потенциал интерактивного кино, мера его сложности и тонкости сильно зависят от того, насколько часто расставлены точки бифуркации (необязательно в единицах времени, скорее, в единицах действия) и насколько многочисленны варианты каждого предлагаемого выбора. Прямой зависимости здесь, разумеется, нет, но ясно, что в принципе интерактивное кино может быть более крупно или более мелко квантованным, и есть основания думать, что чем мельче кванты, тем, в общем, выше выразительные возможности. Все современные видеоигры и гипертексты квантованы очень крупно. С развитием техники частота квантования будет расти, однако это не означает, что крупные кванты исчезнут (подобно тому как цветное кино, потеснив черно-белое, отнюдь не вытеснило его совсем).

Третье. Выбор Ego всегда свободен, но Id может побуждать его к выбору либо более настоятельно, либо менее настоятельно. С этой точки зрения жанры будущего интерактивного кино, должно быть, будут делиться, условно говоря, на «жесткие» и «мягкие», то есть на такие, которые требуют быстрого реагирования в режиме реального времени, и такие, которые предоставляют Ego неограниченное время для размышлений. Современные видеоигры в основном более или менее «жесткие», гипертекст же, как правило, «мягкий». Однако в будущем здесь, вероятно, возникнут богатые градации, а также чередование режимов: в одном эпизоде фильма (игры?) вас (то есть Ego) заставят бежать по улицам что есть сил, спасаясь от погони, а в следующем эпизоде вы будете спокойно гулять по тем же улицам, пока не надоест.

Интерактивное кино, несомненно, осуществит и будет использовать многие эффектные приемы, о которых мечтали фантасты,— например, встречу с самим собой на экране. С его помощью вы сможете менять (конечно, в иллюзорном мире) пол и возраст,

перевоплощаться в известных лиц. (В современных видеоиграх прообразом такого перевоплощения служит хорошо знакомое знатокам и любителям психологическое самоотождествление играющего с центральным экранным персонажем, открытым для управления.) Думается, однако, что при любом уровне развития подобной техники экран сохранит свою функцию ширмы, недвусмысленно отгораживающей иллюзорный мир от реального. Размывать эту границу незачем, да и небезопасно. Между прочим, в научной фантастике люди будущего почему-то всегда смотрят не телевизор, а стереовизор, и даже если нужно просто позвонить-поговорить, то собеседник возникает перед вами с пугающей реалистичностью внутри какого-нибудь светящегося куба. «Его палец прикоснулся к рычажку, и комната растаяла — по крайней мере, так казалось. Осталось только кресло, в котором он сидел. 〈...〉 Кресло стояло на склоне холма, поросшего золотистой травой...» (Это из Клиффорда Саймака.) Исторический опыт показывает, что широкое распространение получают далеко не все технические усовершенствования, а только такие, которые отвечают глубоким и всеобщим потребностям (и притом соразмерны получаемой пользе по затратам). Так, в кинематографе цвет и особенно звук привились безоговорочно, а циркорамный обзор и стереоскопический эффект остаются на периферии, сохраняя статус диковинных аттракционов. Весьма возможно, что на периферии останется и сенсационная ныне иммерсионная виртуальная реальность, размывающая границу между «там» и «здесь», повседневное же оборудование для техногенных зрелищ надолго закрепится в формах, мало отличимых от современного персонального компьютера.

И еще: «интерактивное кино» — не кино. Ибо визуальный ряд привычного нам кинематографа однороден, он сплошь изобразителен, будь то сплошная фотография в игровых фильмах, или сплошной рисунок в анимационных рисованных, или своего рода гибрид того и другого в анимационных кукольных. Языковая составляющая визуального ряда, то есть письменный текст несет в кино сугубо второстепенную нагрузку: кто же читает титры. Словесная информация в современном кино подается главным образом в устной форме. «Несмотря на то что каждый из строительных блоков традиционных медиа (книги, телевидение и т. д.) обладал богатейшими возможностями, подразумевалось само собой, что эти возможности могут использоваться только порознь,— пишет Робин Бейкер, автор недавно вышедшей в Лондоне книги «Конструирование будущего: компьютерная трансформация реальности».— Такая фрагментация идет вразрез с нашим повседневным опытом, в котором их применение образует бесшовный континуум, поскольку читатель или зритель выступает в качестве посредника между разрозненными блоками информации. Однако представлялось, что нет никакого иного способа объединить информацию, содержащуюся в романе, с информацией телевизионного сериала либо изображения на слайдах с кадрами фильма — а тем более все четыре источника сразу. Все это казалось совершенно естественным, пока новая технология не смогла продемонстрировать, что эту структуру можно радикально преобразовать». Уже сейчас компьютер служит универсальной информационной машиной, способной хранить и обрабатывать информацию любого рода — и изобразительную, и словесную. Медиа на глазах превращаются в мультимедиа. Поэтому интерактивные искусства будущего не будут ни кинематографом, ни литературой, но тем и другим одновременно — не в том, конечно, смысле, что в каждом произведении непременно будет подмешано понемножку и того, и другого, а в том, что автор будет волен совместно применять любые «строительные блоки традиционных медиа» в тех комбинациях, которые продиктует ему художественная задача.

Вероятно, с развитием этого нового комплекса искусств, для которого мы так и не подыскали названия, будут появляться не только новые жанры, но и новые профессии. Трудно сказать, как будут называться разработчики художественных произведений того типа, который мы назвали Id, то есть программных продуктов,— вряд ли это будут «сценаристы» или «режиссеры»; трудно также предвидеть, какова будет внутренняя организация коллективов (бригад) таких разработчиков. Но можно предполагать, что на стадии появления достаточно сложных программ такого рода появятся и люди, профессионально их интерпретирующие, выступая посредниками между автором и потребителем,— во-первых, критики, а во-вторых, те, кто будет извлекать из текстопорождающей системы («лабиринта») текст («свой путь по лабиринту») или тексты, с тем чтобы их публиковать. Подобные единичные актуализации потенциально заложенного в программе, выполненные не рядовым потребителем, а профессионалом, также будут рассматриваться как художественные произведения (ср. работу фотохудожника, фотографирующего скульптуры или спектакли).

Во всяком случае, если лет через тридцать — сорок, решившись совершить с помощью своего домашнего компьютера волнующую прогулку по Парижу, вы устанете перебрасываться взглядами с девушками, идущими вам навстречу по набережной Сены, подойдите к букинистам и склонитесь над книгами. Можно даже попросить перевернуть страницу, потом следующую, и так сколько хотите. Если только ваше внимание не отвлечет незнакомый человек, который подойдет — нет, подбежит к вам вплотную, заставит вас поднять на него глаза (вы почувствуете, как перестало слушаться ваше управление, с помощью которого вы удерживаете на экране страницу вымечтанного раритета) и взмолится (конечно же, на понятном вам языке): прошу вас, это вопрос жизни и смерти. Сделать это можете только вы один, и только в одиночку. Вот адрес. Вы не знаете Парижа? Дайте команду «Help», на экране появится план города с красной точкой там, где вы находитесь. Только, пожалуйста, не надо изучать его так долго, все может очень плохо кончиться. Сидя в своем удобном кресле, вы нажмете на акселератор вашего компьютера, побегут назад дома, поползет красная точка на плане в «окне» внизу экрана, не проскочить бы поворот...

Или не нажмете.

Ах, вы хотите знать, что будет дальше. Не скажу.

ЕЩЕ ОДИН КОРОТКИЙ ДИАЛОГ МЕЖДУ EGO И ID

Id. Но мы же говорили об искусстве. Где грядущие сюжеты, где идеи? Где стили и методы?

Ego. Может, вы хотите, чтобы я предсказал, кто получит «Оскара» в 2095 году?

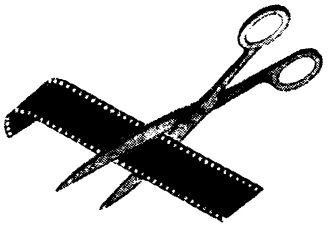
О ТЩЕТЕ ПРОГНОЗОВ

Ровно век и год назад, в 1894 году, в Петербурге вышла в свет переведенная с французского книга Альберта Робида «Двадцатое столетие: Электрическая жизнь», иллюстрированная рисунками автора (в оригинале книга была опубликована одиннадцатью годами раньше). Ах, какие рисунки. Какие небоскребы: будто много вставших друг на друга павильонов в стиле art nouveau на самых первых станциях метро в Париже. Какие цеппелины — с гондолами из кружевных чугунных ферм, смутно напоминающих то ли о Хрустальном дворце, то ли об Эйфелевой башне. Какие шляпки и цилиндры.

Робида предсказал очень многое: войны, сциентизм, экологический кризис, ностальгию по прошлому. Он сделал целый ряд весьма точных предсказаний в области технических средств хранения и передачи информации: телевидение («телефоноскоп»), радиовещание («телефонная газета»), звукозапись («фонокниги») и многое другое. Предсказания его продуманны, системны.

Отсутствует в них только одно: кино.

■ ■ ■



ПЕТР ВАЙЛЬ

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

Чарли Чаплин — Лос-Анджелес, Джек Лондон — Сан-Франциско

Мысль о существовании антиподов не так уж нелепа. Пёсьи головы встречаются сравнительно редко, но вот в России коммунистов уверенно относят к «правым», а Японию — к «западу» (сходным образом понимал ситуацию Колумб). В Штатах все наоборот, хотя отсюда лететь в Токио надо именно в западном направлении. Неслыханные виды транспорта и связи — телевидение, реактивные самолеты, факс — внесли хаос в географию, даже физическую, не говоря уже о политической, нарушили представление о расстояниях, временных поясах, сторонах света, а экологическое мышление скоро возвратит нас к системе природных ориентиров: от забора до обеда. Самодостаточные американцы поняли это давно, приравняв свою территорию к планете, и в Штатах слово «запад» может означать одно — часть страны вдоль Тихого океана.

В итоге эта доморощенная география восторжествовала во всем мире. Америка — квинтэссенция запада. Калифорния — квинтэссенция Америки. Дальше нет ничего. Закат. Ночь. Сон. Мечта.

Во все времена в Америку ехали и едут за свободой и богатством, еще вернее — за свободой богатства, за беспредельными возможностями на земле, расстилающейся вдаль и вширь чистым листом, куда следует вписать свое имя и ряд цифр с нулями. Европейские протестанты бежали сюда *от* преследований, но и *за* преуспеянием, которое понимали как справедливую награду за труд, в свою очередь понимаемый как долг перед Богом. Эти пуритане и основали первые — восточные — штаты, где даже в главном мировом вертепе, Нью-Йорке, по сей день в воскресенье закрыты винные магазины, а по субботам и пиво нельзя купить до полудня, пока не кончатся службы в церквах.

Но еще в конце XVIII века об американце было написано: «Здесь труд его основан на природном побуждении — на заботе о личной выгоде, а можно ли желать обольщения более могучего?» Слова в «Письмах американского фермера» Сент-Джона де Кревекера расставлены точно — ставка на «природное побуждение» и «могучее обольщение» привела к появлению особой людской породы: «Американец есть новый человек, руководствующийся новыми принципами; посему у него должны возникать новые мысли и новые мнения». Ясно, что мнения, сориентированные лишь на личные понятия о добре и зле, могут отличаться от общих норм: «Вдали от силы примера и смирительной узды стыдливости многие люди являют собой позор нашего общества. Их можно назвать передовым отрядом отчаянных смельчаков, посланным на верную гибель». Они и гибли. Однако примечателен комментарий здравого смысла, практической сметки хозяина, у которого все идет в дело, и навоз — прежде всего удобрение: «Одних пообтешет преуспеяние, а других погонят прочь порок иль закон, и они, вновь соединившись с себе подобными негодяями, двинутся еще дальше на запад, освобождая место для людей более трудолюбивых, которые превратят сей варварский край в землю плодоносную и отменно устроенную».

Но именно такой землей стала основанная «негодяями» Калифорния. Поворотный момент зафиксирован точно: 24 января 1848 года, когда столяр и плотник Джеймс Маршалл, работавший на лесопилке Джона Саттера, нашел самородок в мелководье Американской реки (и название словно подобрано для этой калифорнийской мифологии) у западных склонов Сьерра-Невады. В следующем году хлынул поток за Американским Богатством — большим и быстрым. В историю Штатов вошло «поколение 49 года» — люди отважные, решительные, предприимчивые, жестокие: пионеры.

Запад для американца был нашей Сибирью. Сходство теряется за звоном золота и видом пальм, но в горах и пустынях Сьерра-Невады замерзали так же насмерть, как в тайге. В преодолении — стихий, индейцев, конкурентов —

рождался кодекс одиночек-первопроходцев, словно выдавших себе индульгенцию за перенесенные лишения и отторженность: «Во всех обществах есть свои отверженцы; здесь же изгои служат нам предтечами, или пионерами». Пуритане не добирались сюда либо переставали быть пуританами, и в Калифорнии винные магазины не закрываются вовсе.

Конечно, среди тех, кто отправился на запад, были и изгои профессиональные, бандиты. (Кстати, английские «outlaw» — буквально «вне закона» — терминологичнее и уже, чем широкое и неопределенное русское «преступник».) Но подавляющее большинство уходило добровольно, создавая особое племя — калифорнийцев, американцев в квадрате.

Удача здесь не вязалась с неторопливыми добродетелями крестьянина или чиновника, ожидающих урожая или повышения. Тыква на западе была в три обхвата, краб не помещался в кастрюлю, девять апельсинов составляли дюжину. Размеры землевладения определялись взглядом, как у Ноздрева: «Весь этот лес, который вон синеет, и все, что за лесом, все мое». Чем безлюднее, тем надежнее. Сан-Франциско и Лос-Анджелес выросли буквально среди чистого поля.

Но главное, сюда шли, чтобы ударить киркой — и уже назавтра поить редерером лошадей. Не достаток в будущем, а огромное богатство к вечеру. Эта философия породила и нарядные образы золотоискателей у Брет Гарта и Джека Лондона, и менее привлекательных персонажей, вроде гангстеров времен «сухого закона» или сегодняшнего Брайтон-Бич. Голливуд же материализовал идею колоссального успеха из ничего, создал наглядное воплощение большой и стремительной удачи.

Тихий океан простирался естественным пределом человеческой предприимчивости. Крайний запад. Дальше, за закатом — ночь. Сон. Мечта. Мираж, у которого было два облика и два имени — Лос-Анджелес и Сан-Франциско.

* * *

Когда различие между американским и европейским кино определяют как различие между кино актерским и режиссерским, это верно, но недостаточно — так можно объяснять дождь тем, что с неба льется вода. Актер стал в Штатах главным потому, что здесь первыми поняли: кино — это большой бизнес, огромные деньги. К кино следует отнестись серьезно, выкладывая козыри и срывая банки. А публика и в театре, будь он римский, елизаветинский или бродвейский, всегда шла на звезд. И примечательно, что в самом начале на вершинах оказались выдающиеся актеры с талантом выдающихся бизнесменов: такие как Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс. И величайший из всех — Чарли Чаплин.

Он появился в Лос-Анджелесе в декабре 1913 года, переночевал в «Большом северном отеле» и поехал трамваем на студию «Кистоун». Я пытался пройти по чаплинским адресам, но безуспешно: на месте лишь его старая студия на Ла Бреа авеню, где сейчас снимают рекламу. Есть кинотеатр на Фейрфакс авеню, в котором идут только чаплинские фильмы. Звезда с именем, вделанная в тротуар на Голливудском бульваре, среди двух тысяч прочих звезд. Вот и все. Кстати, в самом географическом Голливуде из бывших студий осталась лишь компания «Парамаунт», остальные перебрались кто куда, большинство за горы, в долину Сан-Фернандо. Этот диковинный город меняется с кинобыстротой — больше, чем любой другой на земле. Еще лет шесть-семь назад ЛА дразнили: 30 пригородов в поисках центра. Но шутка уже устарела: нынешний небоскребный центр эффектнее большинства даунтаунов [1] Америки. Другое дело, что это все равно не город, а что-то вроде страны — с населением Голландии; город, где народу больше, чем в любом штате США, кроме самой Калифорнии, Нью-Йорка и Техаса. Понятно, почему нормальный тамошний обитатель не скажет, что живет в ЛА, а назовет свой городок: Санта-Монику, Шерман Окс, Лонг-Бич, Голливуд. Мелькание кадров всегда лишало меня цельного впечатления от этого пригорода размером с государство — не исключено, что такое и невозможно. Странно, но это единственное место на земле, от которого у меня больше слуховых ощущений, чем зрительных. Каково же тут было до радио, грамзаписей и звукового кино?

В 1913-м Голливуд был дальним предместьем, и все выглядело глубоко провинциальным для лондонца, успевшего побывать в Нью-Йорке или даже в Сан-Франциско, который еще не подозревал, как скоро затмит его южный сосед. За два года до этого в Лос-Анджелесе основали первую киностудию, а 2 января 1914 года был зарегистрирован первый контракт Чарли Чаплина.

«Кистоун» положил Чаплину 150 долларов в неделю, что вроде бы немного: дрессированной слонихе Эдне Мейм платили 120. Но 150 эквивалентны примерно трем тысячам сегодня — за-

[1] Даунтаун — принятое наименование центра любого американского города. *(Прим. ред.)*

рплата министра. Через год Чаплин получал уже 1250. Через два, по контракту с «Мьючуэл»,— 13 тысяч в неделю, то есть нынешних 13 миллионов в год. Джеку Николсону или Роберту де Ниро для такого надо сниматься ежегодно в двух супербоевиках, а Чаплин лишь начинал. И он вовсе не был исключением — ничуть не меньше зарабатывали Бестер Китон или Гарольд Ллойд. Немудрено, что фильм тогда обходился в сто тысяч долларов — два миллиона сейчас,— а ведь то были двухчастевки, двадцатиминутки.

Я погружаюсь в арифметику, чтобы осознать: Голливуд не столько рос с годами как бизнес, сколько всеми силами старался удержаться на уровне, заданном с самого начала. То же самое — с народной любовью.

Подозреваю, что мы не можем вообразить масштабы славы того же Чарли Чаплина в 16—17-е годы — прежде всего потому, что совсем по-иному относимся к кино. Главное: для нас оно не чудо, оно перестало быть чудом с появлением телевидения, с перемещением из сияющих чертогов «палладиумов», «эксцельсиоров» и «сплендид паласов» в гостиные и спальни. Был еще и у ТВ золотой если не век, то десятилетие, когда на окнах раскручивали рулоны черной бумаги и рассаживали соседей. Но могущественный волшебник, поселившийся в квартире, превращается в бестолкового и назойливого старика Хоттабыча. Трон в частном жилище сохраняет то же название, что и во дворце, но означает совсем иное.

В начале века кино было зримой демонстрацией человеческого гения. Дитя технического прогресса, оно с самого начала льстило людям, ощущавшим себя способными на все. Неудивительно, что отправление такого культа требовало соответственного оформления, о котором можно судить по реплике оказавшегося в Венеции простого американца у Хемингуэя: «А площадь Святого Марка — это там, где много голубей и где стоит такой громадный собор вроде шикарного кинотеатра?» Неудивительно, что таким почитанием окружались жрецы.

Можно ли сегодня представить актера, о котором напишут, что он не менее славен, чем Шекспир? А такое заявил о Чаплине в начале 20-х серьезный искусствовед Эли Фор. Другой, Луи Деллюк, писал в те годы: «Нет в истории фигуры, равной ему по славе,— он затмевает славу Жанны д'Арк, Людовика XIV и Клемансо. Я не вижу, кто еще мог бы соперничать с ним в известности, кроме Христа и Наполеона».

Ориентиры точны: Наполеон как покоритель мира и Христос как искупитель, расплачивающийся страданиями у всех на виду за общие грехи. Сходна трактовка Ивана Голля в «Чаплиниаде». Авангардисты (Маяковский) «Мятый человечишко из Лос-Анджелеса через океаны раскатывает ролик»; замысел Лисицкого «Пробег Чарли Чаплина и дитютки вокруг суши, воды и воздуха») вообще любили Чаплина. Но именно от Голля, как пишет М. Ямпольский в статье о мультфильме Леже «Чарли-кубист», «идет весьма богатая европейская традиция интерпретации Чарли в сентиментально-христианском ключе».

Все кино в целом воспринималось как новая соборность — и любопытно, что сейчас в Штатах бывшие кинохрамы, заброшенные прокатом за нерентабельностью, часто используются именно как молельные дома разных протестантских конгрегаций. Современные «мультиплексы» с дюжинами кинозалов функциональны и удобны, но неказисты, не говоря уж о том, что иногда помещаются просто под землей. Прежде снизу вверх смотрели не только на экран, но и на кинотеатр. Те соборы сейчас словно стоят на приколе, как легендарная «Куин Мэри» в Лонг-Бич, поражая размерами, роскошью витражей и зеркал, богатством орнаментов в стиле арт-деко, блеском меди и позолоты,— только над входом не афиша с красавцем в цилиндре, а надпись: «Господи, спаси!».

Чаплин знал размеры своей славы: в 21-м, приехав в Лондон, он за три дня получил 73 тысячи писем. В том же году после показа «Малыша» в Нью-Йорке с него сорвали костюм, разодрав на клочки-сувениры: такое не числится даже в анналах Мадонны. Характер славы тоже был ясен Чаплину: «Меня давно влечет история другого персонажа — Христа. Мне хочется сыграть главную роль самому. Конечно, я не намереваюсь трактовать Христа как традиционную бесплотную фигуру богочеловека. Он — яркий тип, обладающий всеми человеческими качествами». За атеистическими клише просматривается ревность соперника. Архетипом, во всяком случае, Чаплин себя ощущал: среди его замыслов, помимо Христа,— Гамлет, Швейк, Наполеон. Вкус или обстоятельства побудили его осуществить лишь травестию величия — Гитлера в «Великом диктаторе».

Что до героя-одиночки, то им, не возносясь на исторические высоты, Чаплин был всегда. И тут он лишь продолжил традицию, существовавшую и прежде. Он вообще не был революционером, всей своей жизнью утверждая ценность ремесла, убеждая, что гений — не только первооткрыватель, гений — и тот, кто все делает лучше всех.

Чаплин лучше всех падал и давал оплеухи. Уже в феврале 14 года он нашел свой визуальный образ — в фильме «Детские автогонки в Венисе». Сейчас Венис — самый оживленный пляж не только в ЛА, но и во всей Америке, и непременно по настилу вдоль океана семенит очередной любитель в котелке с тросточкой. Костюм Чаплин не менял три десятилетия, и, по сути дела, не менялся образ.

Вот тут следует сказать важное: кино — это Калифорния, американский запад.

Если б волею судеб кинематограф обосновался в Новой Англии, он был бы совершенно иным. Но, видимо, такого и не могло быть — пуритане не уважали актерства, и это на востоке придумали законы, в силу которых американское телевидение и пресса по сей день самые целомудренные во всем западном мире, про Россию и говорить нечего.

Так или иначе, дух Калифорнии, дух запада определил господствующий — нет, не жанр, а способ мышления кино, его мировоззрение: потому что вестерн на самом деле это позиция. Поэтика вестерна универсальна для американского кино любого жанра, потому что органична для человека, пришедшего на запад за быстрым и большим успехом,— так, как это произошло с самим Чарли Чаплином.

Он-то и есть самый влиятельный представитель Дальнего Запада — стремительный, безжалостный, неунывающий. Подходя к его герою с презумпцией симпатии, как-то не сразу замечаешь, что он лупит вовсе не только хамов и богачей. Нет видимых причин, по которым он раздает пинки чистильщику сапог и уборщику в «Банке», терроризирует целую киностудию в «Его новой работе», колет вилами приютившего его фермера в «Бродяге», подло кладет подкову в боксерскую перчатку в «Чемпионе», бьет по больной ноге потенциального (!) соперника в «Лечении».

А уж когда Чарли борется за человеческое достоинство, хруст костей слышен даже в немых фильмах. И чувство достоинства так обострено, что он бьет первым.

Он агрессивен и свиреп даже в своем «чистом искусстве» — может быть, лучшем, что есть у раннего Чаплина,— фильмах-балетах, как это сразу назвали критики, сравнивая Чарли с Нижинским. Но и в образцовой балетной сюите «У моря» — избиение случайного прохожего, которое сейчас назвали бы немотивированным. Мотив один — удаль, лихость, самоутверждение. И может, источник жестокости на экране, с которой так борются теперь,— всеобщий любимец, маленький человечек в котелке, злой, как мышиный король.

Когда читаешь о его возбужденном интересе к советской девушке-снайперу Людмиле Павличенко, убившей 309 немцев, не оставляет мысль, что вряд ли все можно объяснить антифашизмом. «Он — на виду у всех — бережно усадил меня на диван и принялся целовать мне пальцы. «Просто невероятно,— приговаривал он,— что эта ручка убивала нацистов, косила их сотнями, била без промаха, в упор».

В «Тихой улице» Чарли легко превращается из бродяги в полицейского, наводя ужас на обывателей и переворачивая все принятые представления о милости к падшим. Вообще традиционная (русская?) трактовка маленького человека у Чаплина вызывает большие сомнения: «Я не нахожу у Эдгара По, моего любимого писателя, ни намека на любовь к обездоленным. А Шекспир с его вечным невыносимым высмеиванием простого человека!»

«Жестокость — неотъемлемая часть комедии»,— формулировал сам Чаплин, настаивая на том, что «цель кино — вызывать смех». Оттого он не любил психологизма, избегая крупных планов, оттого восстал так против появления звука: «На экране важнее всего пластическая красота. ...Мой герой — не реальный человек, а юмористическая идея, комическая абстракция». В таком понимании своего дела нет места «Шинели» и «Бедным людям», и именно за русскими Чаплин знал способность находить глубокую гуманистическую идею под любым мордобоем: «Их менее всего притягивает ко мне забавное». Сентиментальность же лишь оттеняет смех, делая его более искренним — вот роль жалости у Чаплина. Он говорил о своих комедиях: «Они элементарны, как сама жизнь, и порождены житейской необходимостью».

Элементарная история, рассказанная внятно от начала до конца,— фирменный знак Голливуда, его величайшее достижение в искусстве. Особенно в искусстве XX века, с самого начала столетия подмятом мощью Джойса, Малевича, Шенберга. Голливуд находился в Лос-Анджелесе, Лос-Анджелес в Калифорнии, Калифорния на западе, а на запад ехали за деньгами. Обруганный и опозоренный интеллектуалами, Голливуд пронес повествовательность и простоту через все искушения модернизма и авангарда, твердо зная: кино — это бизнес, а деньги платят за безыскусные истории, заставляющие плакать и смеяться.

В Европе кино было на переднем крае. Маяковский: «Кино — новатор ли-

тератур. Кино — разрушитель эстетики». Оттого европейских новаторов оскорблял Голливуд. Маяковский определял: «Кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетцами». Все верно: олитературивание кино есть его обуржуазивание. Но то, что русский футурист считал диагнозом, с точки зрения американского здравого смысла было программой действий.

Чаплин: «Я не боюсь штампов, если они правдивы... Мы все живем, и умираем, и едим три раза в день, и влюбляемся, и разочаровываемся, и все такое прочее. Люди, как говорится, делали все это и раньше. Ну и что же из того? Если избегать штампов, то станешь скучным».

Еще в начале 20-х годов чаплинский соперник Бестер Китон изложил иронической периодизацию кино: 1. период взрывов; 2. период кремовых тортов; 3. период полисменов; 4. период автомобилей; 5. период купальных костюмов. По сей день все на месте в этой схеме. 1-й и 4-й пункты сложились в приключенческий жанр (action), 2-й известен как эксцентрическая комедия, 3-й — как полицейский фильм (crime drama), 5-й — стал эротикой и порно. Штампы, как и утверждал Чаплин, оказались жизнеспособны. И снова: Голливуд с самого начала был таким, каким оставался на протяжении своей истории. Главные жанры породило то, что неизбывно влекло на американский запад: низменные и оттого живейшие потребности — деньги и переживания.

Даже третьеразрядное американское кино обеспечивает нужный катарсис. «Правильный фильм» (введем обозначение — ПФ) задуман и исполнен так, что не может обмануть зрительские ожидания: в первые секунды ясно, кто герой и кто злодей, кто победит и кто проиграет. Тут все всегда именно правильно: зло наказано, добро торжествует.

Здесь господствуют action и crime drama. Персонажи предстают готовыми и не развиваются по ходу, так как это чревато неожиданностями («Какую штуку удрала со мной Татьяна — замуж вышла!»: Пушкина не взяли бы в сценаристы ПФ). Неуместен психологизм: психика слишком непредсказуема, чтобы учесть ее в качестве сюжетного фактора. Нет, впрочем, и сюжета. То есть он всегда один, и потому его можно вынести за скобки: герою наносят обиду, и он мстит до финальных титров.

Успех ПФ, его неодолимая убойная сила в том, что это искусство апеллирует — минуя сложные многовековые ходы мирового искусства, поверх культурных и цивилизационных барьеров — не к интеллекту, а непосредственно к душе, жаждущей не рефлексии, но переживания.

Обычно завязка — это обида и беда, чтобы праведность мотивов и методов героя была вне сомнений. Так, по «Преступлению и наказанию» ПФ не снимешь, а по «Гамлету» можно, хотя оба героя — вызывающие симпатию убийцы. Главный персонаж ПФ может убить, но не по душевной склонности, а потому лишь, что смерть — самое наглядное свидетельство превосходства. Перед разницей между живым и неживым другие различия как-то стушевываются.

Симпатичен и друг героя, снабжающий его транспортом, оружием и навыками рукопашного боя. Предкульминация ПФ — поднесение даров: чемодан с оружием под кроватью или вертолет-ракетоносец, за которым надо ехать в Боливию. Друг обладает яркой индивидуальностью — чувство юмора, чудаковатость, необычное хобби,— чтобы искреннее было оплакивание: он погибнет во славу катарсиса. В эпоху мультикультурализма может быть негром или китайцем.

Вероятность гибели других помощников (однополчане по Вьетнаму, сослуживцы-полицейские, завязавшие мафиози) прямо пропорциональна их привлекательности. Заведомо обречены те, у кого рожает жена, завтра свадьба, вечером свидание: упоминание об этом — смертный приговор.

Не доживают до финала женщины героя. Вообще в ПФ дружба, как в романах Хемингуэя и Николая Островского, теснит любовь на периферию эмоций и сюжета. Женщина — разновидность помощника, слабо компенсирующая неумелость преданностью. Главное ее назначение — вызвать дополнительный гнев в герое, склонившемся над ее трупом.

Животные — из-за иррациональности поведения — нечасты. Пригретая собака может вовремя залаять, но обычно эти функции переданы механизмам, уход за которыми (смазка, заправка, чистка) носит явно зооморфный характер.

Герой побеждает не сразу — как в «романах испытания». Сначала его бьют, топят, жгут паяльной лампой. Потом он превосходит всех в скорости: ПФ не бывает без автомобильной погони. Потом — в силе, что сводится к единоборству. Как бы сложна ни была применяемая в картине техника, финал решается рукопашной по правилам Дикого Запада, как у Чарли с верзилой. Бой с архиврагом обычно долог, именно по-

тому, что ведется голыми руками, иногда с помощью нестандартных предметов: штопора, шампуня, прокатного стана, карандаша, экскаватора.

С врагами помельче расправа, напротив, быстра. Тем и отличается положительный персонаж от отрицательного, что сразу стреляет в голову. Злодей же, натура более художественная, привязывает героя к пилораме, которую должна включить через систему шестерен и веревок догорающая свеча, и беззаботно уходит. Тем временем приходит друг или просто свеча гаснет. Злодея губит избыток воображения вкупе с верой в науку и технику. Герой же не верит ни во что, кроме дружбы, и возникает в дверном проеме, изорванный и окровавленный, в тот момент, когда злодей с хохотом закуривает дорогую сигару.

Даже неискушенный зритель сразу различает своих и чужих по смеху. Прежде всего герой ПФ не смеется вообще: у него обида и беда. Он располагает диапазоном улыбок: от саркастически-горькой («Думаешь, еще буду счастлив?») до мальчишески-добродушной («Ты славная псина!»). Зато безумно хохочет злодей. Он относит к себе формулу Гоббса — «чувство смешного вытекает из внезапно возникающего чувства превосходства», не ведая, что превосходство мнимое, что уже погасла свеча и задушены часовые.

Объяснение этому феномену поэтики ПФ дает Достоевский в «Подростке»: «Смехом иной человек себя совсем выдает, и вы вдруг узнаете всю его подноготную... Если захотите рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеями, а вы смотрите лучше его, когда он смеется. ...Смех есть самая верная проба души».

ПФ воспроизводит простоту и убедительность по сути фольклорных образов, вынося за скобки не только сюжет, но и характеры, и стиль, и композицию: все это одинаково и несущественно. Зато есть ощутимое прикосновение к архетипам, то, что А. Веселовский называл «пластической силой» — способной творить самостоятельно вне зависимости от темы, идеи, сюжета. Таким качеством обладает любой текст (Цветаева: «Поэта далеко заводит речь»; Бродский о «центробежной силе» стихотворения), но мало видов творчества, эксплуатирующих готовые формы с такой непринужденной легкостью — апеллируя лишь к этой «пластической силе».

Все модальности чувственного восприятия ПФ — визуальные и слуховые впечатления, ассоциативные ряды — восходят к неким центрам синкретических эмоций, как-то избежавшим разделения и специализации по мере старения человечества, к забытой общности рассыпанных чувств.

Правильный зритель «правильного фильма» — не аналитик, а рудимент цивилизации: дитя, раскрывшее в изумлении рот возле сказителя. Ребенок, который просит рассказать историю, слышанную уже не раз, потому что ему нужны не ухищрения культуры, а живое, голое переживание.

Чаплин, с его опорой на штампы, стоит у истоков этого вечного кино — потому его и можно смотреть через 60—80 лет. Я и смотрю. Поскольку в Лос-Анджелес лишь наезжаю, то мой Чарли обитает вместе со мной в Нью-Йорке, в Гринич-Виллидже, в кафе «Оливковое дерево», какого нет даже в ЛА. Здесь беспрерывно крутят чаплинские картины. Ты заказываешь кофе, знаменитый здешний cheese-cake, берешь из плошки мелок, чертишь чей-то профиль или играешь в «крестики-нолики»: столы сделаны из грифельных досок. А тем временем на стене сражается Чарли. За семнадцать лет я все здесь видал по нескольку раз. В том числе свою любимую «Золотую лихорадку» — шедевр бесхитростной силы, о котором Чаплин сказал: «Это фильм, благодаря которому я хочу остаться в памяти людей».

И опять к вопросу о сострадании и о маленьком человеке. Чаплин пишет, как прочел жуткую страницу истории американского запада — об экспедиции Доннера. Полтораста золотоискателей, застигнутых на перевале в горах Сьерра-Невады, умерли от голода и холода. Слово Чаплину: «Одни опустились до каннибализма, другие ели собственные мокасины, только бы утолить голод. Именно эта трагическая ситуация подсказала мне одну из забавнейших сцен в «Золотой лихорадке». Страдая от голода, я сварил свой башмак и обсасывал гвозди, словно куриные косточки, а шнурки заглатывал, как спагетти. От голодного безумия мой партнер полагает, будто я курица, которую он и намеревается съесть». Вот это, наверное, и есть правда художника: «Люди умирали с голоду, они стали есть кожаные подошвы и шнурки от башмаков и все в таком роде. И я подумал: «В этом есть что-то смешное».

В этом есть смешное, и страшное, и гнусное, и честное. И на выходе из этой мешанины эмоций естествен хэппи энд ПФ «Золотая лихорадка»: Чарли находит золото, а с ним любовь и счастье. Это относится и к Чарльзу Спенсеру

Чаплину, который как-то в раздражении сказал: «Я не нахожу в бедности ничего привлекательного и поучительного. Она меня ничему не научила и лишь извратила мое представление о ценностях жизни». Ценности Чарли Чаплина — ценны буквально. Для того он и ехал на запад.

* * *

Джек Лондон родился в Сан-Франциско — то есть он изначально уже был на западе. Но тем и феноменален этот город, раскинувшийся на 42 холмах — вшестеро больше, чем в Риме,— что он, в отличие от Лос-Анджелеса, никогда не воспринимался конечным пунктом. В ЛА приходили, через СФ — проходили.

Бродяжный зуд Джека Лондона превратил его в культовую фигуру еще при жизни. По сути, Лондон был первым американским писателем с легендарной биографией, сделавшим миф из личных достижений, вроде путешествия на Клондайк, личных бед, вроде алкоголизма, двусмысленностей, вроде преступлений и предательств. Он оброс ореолом звезды уже в ту пору, когда эпоха кинозвезд только начиналась. «Кинематограф! Подумаешь! Да наша жизнь сейчас все равно что кинематограф!» — говорит его герой, он же автор.

Это Лондон своей неуемностью и откровенностью смоделировал фигуры таких властителей дум, как Хемингуэй и Керуак. Автор библии бит-поколения «На дороге» Джек Керуак говорил: «Кровь Джека Лондона бьется в моих жилах». Битники оказались последними, кто ценил его, ценя идею дороги. Лондон был их прадедушкой, дедами — потерянное поколение эпохи джаза, отцами и старшими братьями — хипстеры начала 40-х. Детьми — хиппи.

СФ сделался столицей и битников и хиппи (а позже — и гомосексуальной столицей Штатов) логично: там, как и на всем западе, не было традиций пуританства, но была традиция безраздельной свободы.

Сейчас, когда все это в прошлом, можно подсчитывать. От Калифорнийского ренессанса битников осталась их бывшая штаб-квартира — названный в честь чаплинского фильма книжный магазин «Огни большого города» в Норт-Бич. Наследие хиппи — в районе Хейт-Ашбери, недавно приведенном в музейный порядок: там можно поглядеть на психоделический автобус дикой расцветки, на котором проехал по Америке Кен Кизи, автор «Кукушки».

«Лето любви» 67-го стало кульминацией движения хиппи, но уже осенью того же года в парке Буэнна Виста прошел спектакль его похорон. А за углом, на Буэна Виста авеню, № 737, стоит дом, в котором Джек Лондон написал «Белый клык». Хиппи об этом вряд ли знали: Лондон был для них не просто старьем, но и старьем чуждым.

Дети сильно отличались от отцов. Битники — это мотоцикл, алкоголь, стихи, джаз. Хиппи — попутные машины, наркотики, восточные учения, рок. Уже по этим непересекающимся параллелям ясно, почему 60-е похоронили Джека Лондона. Он был слишком радикал, слишком позитивист, слишком хотел исправлять общество, а не разбираться в человеке. Подобно авторам сталинского соцреализма, Лондон заканчивает там, где только начинаются настоящие вопросы.

В этом смысле характерна его книга о своем алкоголизме — «Джон Ячменное Зерно». Метафизики пьянства там нет, нет алкогольного чуда (поклон гениальному Веничке), без чего вообще недоступно проникновение в эту проблему. Единственный раз он оговаривается: «...Царство Джона Ячменное Зерно, где правит Белая Логика. Тем, кто ни разу не ступал туда, рассказ странника покажется непонятным и фантастическим». И снова — о социальной природе питья. Зато (зато?) «Джон Ячменное Зерно» много сделал для принятия в Штатах «сухого закона», оказавшись самым действенным сочинением Лондона (еще — статья «Спорт богов и героев», внедрившая в Америку серфинг).

Он знал жизнь, как мало кто из его коллег, но как бы не доверял этому знанию. Его книги — словно реконструкции каких-то иных, своего рода экранизации. Самоучка, благоговевший перед образованием, он тяготел к трактатам — схематичным и безжизненным: «Железная пята», «До Адама», «Классовая война», «Переписка Кемптона и Уэйса».

Джек Лондон предстает замечательно одаренным литератором, так и не узнавшим, о чем ему писать. Похоже, эффекты биографии и внешнего облика как раз были призваны скрыть страх перед неосознанием своего назначения и, главное, масштаба (нечто подобное было с Высоцким). Красавец, скиталец, пьяница, бабник, драчун, этот лидер-супермен брел по бумажному листу на ощупь, и сквозь стиснутые зубы все рвался всхлип. Лондон обладал и юмористическим даром («Страшные Соломоновы острова»), и трагикомедийным («Тысяча дюжин»), мог писать простые и внятные трагедии («Finis»), простые и сильные драмы («Любовь к жизни» — рассказ совсем не так плох, как казалось по похвале Ленина). Но более всего любил мелодраму. Это трудный, быть мо-

жет, самый трудный жанр: всегда на грани.

Так же балансировал и Чаплин, но в его жутко-гротескном зимовье «Золотой лихорадки» больше правды, чем в жизнеподобных джеклондоновских описаниях. Главное, у Лондона нет страха перед человеком. Есть грабежи и даже убийства, но страха нет, а значит, и нет леденящего душу саспенса [1]. У него бьются со стихией, но если чего и боится по-настоящему человек, то — другого человека. И подробно описанный голод — не выше съеденного Чарли башмака.

Самый симпатичный чаплинский герой, если к нему приглядеться,— ужасен, как любой из нас. Герои Джека Лондона, как к ним ни приглядывайся,— добры.

Все его книги — словно на приз дебютанта. Он выдающийся чечако — так в его северных рассказах называют новичков. «Смесь смирения, непринужденности, хладнокровия и нахальства» — такими являются или хотят быть его герои. Подростковым комплексом отягощены самые любимые персонажи — золотоискатели, боксеры, собаки. По сути, все книги Лондона — об инициации: это его сквозная тема. И главное достижение — не просто найти трудности и их преодолеть, но, победив всех и всего добившись, плюнуть на порог и уйти в расцвете силы и славы («Лютый зверь», «Время не ждет»). Результат Лондона не интересует, только процесс, дорога, приключение.

Какое именно приключение — почти неважно. В юности Лондон с легкостью, как Чарли из бродяг в полицейские, перешел из устричных пиратов в агенты патрульной службы, то есть стал ловить устричных пиратов — и то, и другое было увлекательно. За приключениями он и отправлялся из транзитного города Сан-Франциско в южные моря, вокруг света, на север — в общем, так же, как собирались на американский запад чеховские мальчики, вооруженные точными («Добывать пропитание можно охотой и грабежом») и близкими к точным («В Калифорнии вместо чаю пьют джин») сведениями, с такими же, в общем, намерениями: «Сражаться с тиграми и дикарями, потом добывать золото и слоновую кость, убивать врагов, поступать в морские разбойники» и т. п.

Интересно, что действия джеклондоновских книг разворачиваются именно в тех трех районах Земли, которые упустила Россия. В начале XIX века был шанс взять Гавайи, но все, что осталось от «русской авантюры» — такое определение я прочел в музее на острове Кауаи,— это остатки форта Елисавета. Русские ушли из Калифорнии за восемь лет до золотой лихорадки 49-го. И для остроты исторический иронии российский Форт Росс, к северу от СФ по фривею № 1 вдоль кромки океана, купил тот Саттер, на чьей лесопилке нашли золото. В 1867-м Россия продала Аляску за сумму, на которую сейчас (с поправкой) можно снять три голливудских боевика.

Лондон застал на севере русские следы — они разбросаны по рассказам: «охотничий нож русской работы», «дочь русского торговца пушниной», «православная миссия в Нулато», мелькают «острова Прибылова», «бухта Головина». Что ж, если б русские не ушли из Калифорнии и Аляски, Джека Лондона не было бы. То есть он был бы наш. А так у нас — Шаламов.

В СФ, попав туда впервые, естественно устремляешься на Русский холм, где ждет разочарование: одно лишь имя неинтересного происхождения. Но место приятное, с элегантными домами, с самой извилистой в мире улицей — Ломбард-стрит, утопающей в цветах. В этом городе вообще хорошо гулять, несмотря на перепады высот: СФ, да еще Нью-Йорк — последние в Штатах города пешеходов. Здесь — буквально — дышится легче, чем в других местах. От океана, что ли, который кругом. «Колоссальное ощущение свободы»,— сказал о СФ Бродский. Может, это как раз потому, что отсюда так хорошо уезжать. Путешествиям на руку даже местный климат — круглый год одинаковая пиджачная погода, наскучив которой в самый раз отправляться либо в холод севера, либо в жару южных морей.

СФ воспринимался средоточием романтики со времен золотой лихорадки 49 года, но лишь Джек Лондон придал городу законченный облик, сделав СФ всемирным портом приписки романтических похождений.

Всегда в Америке путь лежал на запад, и великая заслуга Лондона, что он эту дорогу продлил. На земле дальше действительно некуда — но лишь на земле. Огромный мир открывается за санфранцисским мостом Золотые ворота. Этот образ у Лондона повторяется маниакально: «А Золотые ворота! За ними Тихий океан, Китай, Япония, Индия и... и Коралловые острова. Вы можете через Золотые ворота поплыть куда угодно: в Австралию, в Африку, на лежбища котиков, на Северный полюс, к мысу Горн»; «А дальше — пароход, Сан-Франциско и весь белый свет!»; «Золотые ворота и в самом деле золотились в лучах заходящего солнца, а за ними открывались безмерные просторы Тихого океана».

[1] Саспенс — термин, обозначающий напряженное ожидание. *(Прим. ред.)*

Для нашего самолетного поколения за Золотыми воротами — лишь прелестный городок Сосалито, где я наслаждался морской живностью в прибрежных кабачках. В СФ (и еще только в Новом Орлеане и Нью-Йорке) знают толк в еде. Да и как не знать, если в этих водах ловят вкуснейших в мире крабов, белого осетра, чинукского лосося. В СФ нет зрелища живописнее, чем рассветный оптовый рынок на Джефферсон-стрит, и нет соблазнительнее, чем Рыбачья набережная с десятками ресторанов.

Джек Лондон в еде, увы, не разбирался, явно считая предмет недостойным духовного человека. В его прозе Сосалито фигурирует, но в ином качестве: как место, откуда начинается «Морской волк» — самый надуманный его роман, наивно замешавший социализм с ницшеанством. Для Лондона в таком сочетании противоречия не было: коллектив суперменов — это и был его Клондайк. Туда и отплыл сам Джек Лондон летом 1897 года. Вернулся осенью следующего года — как и отбыл, без гроша.

Дело не в том, что Лондону не повезло: дело в его установках. «Когда весть об арктическом золоте облетела мир и людские сердца неудержимо потянуло к Северу...» Обратим внимание: сердца. Настоящие герои не гонятся за деньгами, охотник и траппер заведомо выше золотоискателя, все уважают долихорадочных старожилов, а самые лучшие персонажи заливисто хохочут, теряя миллионы. А вот герой отрицательный: «Он страдал избытком сентиментальности. Он ошибочно принял эту свою черту за истинную романтичность и любовь к приключениям». Антиромантик этот и оказывается трусом, хапугой и убийцей. «Вот что сделала со мной золотая лихорадка,— говорит другой.— У меня бог знает сколько миллионов, а в душе — пустота». Все до мелочи знакомо: приличные герои Джека Лондона — и он сам! — едут за туманом и за запахом тайги.

Даже собаки у него — образцовые шестидесятники: смелые, бескорыстные, умные. Люди же прекрасны до бесплотности — способные развести костер на снегу, набить морду негодяю и до хрипоты спорить о Спенсере. Это герой, о котором пел Высоцкий: «Могу одновременно грызть стаканы и Шиллера читать без словаря». Натяжки нет — таков супермен из «Время не ждет»: «Небрежно сидя в седле, он вслух читал «Томлисона» Киплинга или, оттачивая топор, распевал «Песню о мечте» Хенли. По собственному почину выучился играть на скрипке». Такова идеальная компания друзей в «Лунной долине»: не то Касталия со спортивным уклоном, не то — скорее — советский НИИ эпохи КВН. И еще Маяковский написал сценарий по мотивам «Мартина Идена», сыграв главную роль в фильме, который назвал — «Не для денег родившийся».

Лондон, понятно, знал, что такое деньги, но приспособил этот всеобщий эквивалент в качестве универсальной метафоры. Его золото — вознаграждение за стойкость и верность. Такой песок на реальном Юконе сочли, увы, песком. Джек Лондон провел на Аляске шестнадцать месяцев и через 15 лет написал: «Я не вывез с Клондайка ничего, кроме цинги». Чарли Чаплин — лично — заработал на «Золотой лихорадке» два миллиона долларов (что сегодня равно тридцати).

Золотыми оказались совсем не те ворота: двери в мир грез, в миру — кинотеатр. Северная и Южная Калифорния разделили роли: в СФ золото трансформировалось в туман и мечту, в ЛА туман и мечта — в золото.

Романтический Сан-Франциско остался самоценной литературной экзотикой дороги без конца, все более уходящей в историю литературы, как ушли в историю страны города золотой лихорадки, туристскими призраками стоящие вдоль названного в честь памятного года 49-го шоссе от Сакраменто до Йосемита. Практический Лос-Анджелес смоделировал по своим кинообразцам весь мир. И только сейчас можно оценить голливудский фильм 30-х годов «Ниночка» с Гретой Гарбо, где советская комиссарша меняет бесплотность красивых идей на низменную материальность доллара.

* * *

В одном из очаровательных городков между СФ и ЛА стоишь на набережной, глядя вдаль на то, что хочется считать голубым китом. Вокруг бешено цветут сикоморы. Внизу, под настилом, хрюкают морские львы. И тут, заглушая курортный галдеж, въезжают «Ангелы ада», так написано на их кожаных куртках. Они сидят, сильно откинувшись на высокие спинки сидений, разбросав руки по приподнятым рулям ослепительных «харлеев». Тормозят, неторопливо снимают шлемы и перчатки, обнажая головы в редких седых волосах и руки в старческой гречке. Потом покупают мороженое и идут гурьбой в кино.

Лос-Анджелес — Сан-Франциско — Нью-Йорк

■ Великобритания

МАЛАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

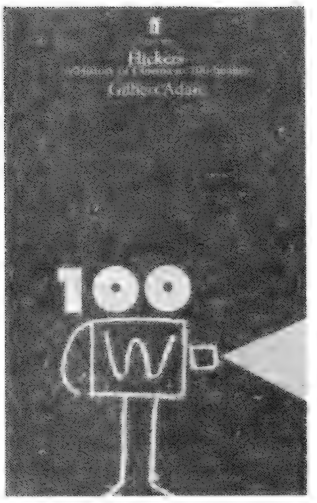
Хотя однотомное издание вряд ли может претендовать на стопроцентную полноту охвата, тем не менее «Биографический словарь кино» (издательство «Андре Дойч») Дэвида Томсона вобрал в себя практически всех известных режиссеров, продюсеров, актеров и прочих представителей кинематографических профессий. С другой стороны, нынешнее монументальное издание — уже третье; первое вышло почти двадцать лет тому назад. За минувшие годы одни имена потускнели и стерлись, другие, напротив, засияли с новой силой, не говоря уж о появлении новых кинозвезд и нашумевших фильмов.

Все это английский киновед скрупулезно отразил в своей книге: двести новых статей — таково ее пополнение. Мастерство прежних корифеев автор оценивает — а подчас и полностью переоценивает — исходя из проверки временем. В результате «Биографический словарь кино» получился одновременно историческим и современным, то есть своеобразной малой энциклопедией для любителей кино.

БИОГРАФИЯ В СТА КАДРАХ

Так решил представить юбиляра искусствовед Гилберт Эдер в своей книге-альбоме «Живые картинки. История кино в ста снимках» (издательство «Фабер энд Фабер»). Все отобранные иллюстрации характеризуют соответствующий год истекшего столетия. Как именно — об этом автор рассказывает в коротких сопроводительных статьях.

Мелькая страница за страницей, кинокадры словно складываются в киноленту и напоминают те самые «живые картинки» из книжечек, техника движения которых и была позаимствована для демонстрации изображений на экране с помощью проекционного фонаря. Перед взором вновь проходят этапы развития кинематографа — от немого к звуковому, от черно-белого к цветному, от моно к стереоскопическому, от документального к художественному, от неореализма к «новой волне». Но это вовсе не сухой перечень основных событий, ибо автор приводит множество самых разнообразных фактов и казусов из истории кино.



Обложка книги «Живые картинки»

■ Германия

УСПЕХ, НАЧАВШИЙСЯ С НЕУДАЧИ

Когда осенью 1992 года молодой австрийский писатель Роберт Шнайдер предложил двадцати четырем издательствам свой новый роман «Успения брат», то получил двадцать три отказа. Лишь одно, лейпцигское, обратило внимание на книгу с названием-цитатой из баховского хорала. И, как оказалось, не напрасно. Роман стал бестселлером, вышел на четырнадцати языках и должен выйти еще на десяти; на цюрихской сцене готовится постановка оперного варианта.

Среди восторженных читателей оказался мюнхенский музыковед и композитор Норберт Шнайдер — однофамилец автора. Чем именно привлекла его, находившегося тогда в далекой Индии, эта книга, сказать трудно, но он сразу же порекомендовал ее своему другу-режиссеру. Йозеф Фильсмайер, в свою очередь, сразу же узрел в ней блестящий сюжет для своего будущего фильма.

Съемки происходили в земле Форарльберг, где горная деревушка Гашурн как нельзя больше напоминает описанное в романе селение Эшберг. Там в начале XIX века родился главный герой — Иоганн Элиас Альдер. Судьба уготовила ему два испытания: стать гениальным музыкантом и воспылать несчастливой любовью к своей кузине Эльзбет. Лишь однажды он смог сжать в объятиях свою возлюбленную: когда спасал ее, упавшую в обморок, во время пожара, охватившего полсела. Двадцатидвухлетний герой лишается сна земного и в конце концов погружается в сон вечный.

Пятидесятипятилетний мастер исторических кинолент, Йозеф Фильсмайер добился максимальной достоверности про-

Кадр из фильма «Успения брат»: в роли Эльзбет — Дана Фафрова, в роли Иоганна — Андре Айзерман

(Журнал «Шпигель»)

исходящего на экране, хотя и дорогой ценой (в буквальном смысле) — в 15 миллионов марок, побив «рекорд» своего фильма «Сталинград» (1992). В новом фильме снималась его жена Дана и три дочери; нашлась и небольшая роль для автора: тридцатитрехлетний Роберт Шнайдер сыграл красноносого кучера-пьяницу в черном цилиндре, доставлявшего горожан в Эшберг. Поучаствовал в работе и Норберт Шнайдер: именно его музыку исполнял органист-виртуоз Иоганн.

Население курортного местечка с большим интересом следило за съемками, а бургомистр даже подал смелую идею: соорудить самый большой в мире экран, подвесить кинопроектор к аэростату и здесь, на высоте 2036 метров над уровнем моря, провести премьерную демонстрацию. Как знать, возможно, благодаря фильму «Успения брат» Гашурн попадет в Книгу рекордов Гиннесса.

■ Италия

«НЕВИДИМЫЙ ПОЛЕТ»

Издательство «Il Castoro» выпустило в свет книгу «Сергей Параджанов». Это не только первая в Италии книга о выдающемся режиссере, чье имя больше говорит специалистам, чем любителям кино, но и первая книга ее автора, Микеле Пикки. Она вышла в популярной серии, посвященной мастерам мирового кинематографа, где ей предшествовали биографии Висконти, Феллини, Антониони, Уэллса, Бергмана, Куросавы, Кубрика и других знаменитых режиссеров, в том числе Эйзенштейна, которого М. Пикки, исследуя драматический эффект, достигаемый в параджановских фильмах с помощью цвета, справедливо называет в ряду учителей Параджанова.

Биография Параджанова, отмеченная трагическими вехами времени, сочетается в книге с тонким анализом творчества режиссера, вершинных его достижений. Многогранную личность художника, привлекшего его внимание, молодой критик рассматривает в широком культурном контексте (кстати, годом раньше Пикки опубликовал в журнале «Чинема ньово» статью под знаменательным заглавием «Глобальное искусство в выразительных формах Параджанова»), и потому немаловажно, что книга о Параджанове написана ярко, сочно, без вычурных критических штампов. Вот, например, как молодой автор переносит на книжные страницы заключительные кадры «Ашик-Кериба», последней параджановской ленты: «Одинокая камера на штативе, оставленная без присмотра среди разбираемых декораций. Под погребальный колокольный звон на камеру садится белоснежный голубь: белый цвет на темном». Эти кадры Пикки убедительно проецирует на творческую судьбу Параджанова: «Мистические взмахи голубиных крыльев поражают почти пророческой точностью, как бы предвещая конец другого, невидимого полета — полета режиссера, который впервые за время работы в кино демонстрирует орудие своего труда, показывая его обращенным к зрителю...»

Обложка книги М. Пикки

КОГДА СТРАНИЦЫ СТАНОВЯТСЯ КАДРАМИ

В связи со столетием кинематографа туринский еженедельник «Стампа-Туттолибри» предложил читателям назвать самую лучшую и самую худшую, на их взгляд, экранизацию. В этом мини-референдуме приняло участие около пяти тысяч читателей (они же — кинозрители) со всей Италии. Лучшим был признан фильм Лукино Висконти «Леопард» по роману Томази ди Лампедуза. Общественное жюри отметило, как тонко режиссеру удалось передать атмосферу книги, историческую достоверность; не забыты прекрасная работа художника Марио Гарбулья и великолепные костюмы Пьеро Този. Висконти оказался единственным режиссером, чьи фильмы дважды упомянуты в десятке лучших: помимо «Леопарда», это «Смерть в Венеции» по Томасу Манну.

На третье место вышел английский дуэт — романист Э. М. Форстер и режиссер Джеймс Айвори — с фильмом «Комната с видом». В необычное положение попала экранизация бестселлера Умберто Эко «Имя розы» (режиссер Жан-Жак Анно): она заняла второе место среди лучших и первое — среди худших. Судя по всему, итальянцы остались недовольны тем, что французский кинематографист слишком упростил сложный текст книги при переводе его на экранный язык. Как отмечает еженедельник, итальянские режиссеры реже, скажем, американских делают экранизации, стремясь к большей творческой независимости.

Кроме читателей, было дано слово и писателям — точнее, «кинописателям». Как выяснилось, авторы, чьи произведения экранизированы, отнюдь не всегда довольны результатом. Порой доходит до крайностей: так, Лидия Реверо и Марко Ломбардо Радиче, соавторы нашумевшего в 70-е годы романа «Крылатые свиньи», изъяли свои имена из титров фильма Паоло Пьетранжели, снятого по книге,— настолько он, по их словам, не соответствовал литературному оригиналу. Эрманно Кавайцони, автор «Поэмы лунатиков», поступил проще: он решил считать экранизацию Федерико Феллини «Голос луны» «дочерним произведением», поскольку в нем слишком много личных фантазий Ф. Феллини.

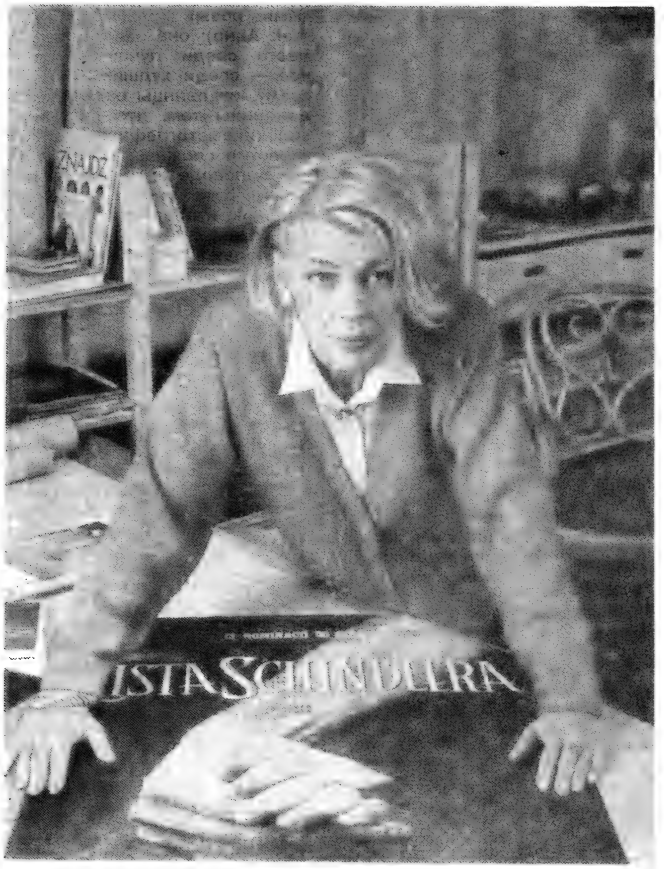
Мудрее всех поступали Леонардо Шаша и Альберто Моравиа — они «умывали руки», как только их детище попадало к киношникам, ибо с того момента у него была уже иная судьба. Но самым выдающимся «кинописателем» Италии остается Пьер Паоло Пазолини. Он экранизировал Чосера, Боккаччо, сказки «Тысячи и одной ночи», собственные книги («Теорема»). Его последний фильм «Сало́, или 120 дней Содома» был снят по мотивам романа маркиза де Сада.

■ Польша

«В ПОЛЬСКОМ ФИЛЬМЕ НИЧЕГО НЕ ПРОИСХОДИТ»

Очередной, XIX фестиваль польских игровых фильмов в Гдыне не собрал толпы зрителей и не заслужил добрых слов от кинокритиков. Известный польский критик Веслав Кот вынес в подзаголовок своей статьи о кинофестивале следующее резюме: «Прогрессивный паралич понимания современной жизни — это единственный прогресс в польском кино».

Год тому назад на Гдыньском кинофестивале показали



Эва Браун — художник-постановщик фильма «Список Шиндлера»

(Журнал «Урода»)

35 фильмов, из них не более пяти имели хоть какого-то зрителя. В этот раз из двадцати конкурсных лент могут вызвать интерес, пожалуй, «Список грешниц» Ежи Штура и «Крыса» Яна Ломницкого, считает В. Кот. Остальные спасет государственное телевидение, которое в прошлом году помогло госбюджету в финансировании деньгами налогоплательщиков творчества, которое никому не интересно.

А пресса перешла на сторону зрителя, который легко может объяснить словами одного из героев фильма «Рейс», почему он предпочитает смотреть третьесортную американскую продукцию, а не польские фильмы, даже получившие награды на фестивале: «В польском фильме ничего не происходит».

Режиссеры же, по-видимому, неплохо переносят отсутствие зрительского интереса. Ян Якуб Кольский погружается в мир юродивых и стигматиков (фильм «Чудесное место»), который не имеет ни начала, ни конца и предназначен для самого автора и узкой группки «ценителей». Войцех Соляж экранизировал «Легенды Татр» Тейтмаера, в его версии тщательно восстановленные и заботливо продемонстрированные местные обычаи, диалект, наряды и расписные топорики заслонили то, что составляло суть книги: нищету, мстительность и жестокость местных жителей. Феликс Фальк («Лето любви») перенес на экран прозу Ивана Бунина на языке оригинала, что замечательно отражено в программе фестиваля: «Александр влюбляется в Наталию чувством, совершенно не похожим на то, которое он испытывает к Соне. Многие дни в духоте лета длится тонкая игра чувств между тремя героями. Соня любит Александра и ревнует его к Наталии, а та, в свою очередь, скрытная и недоступная, глубоко прячет свои чувства к Александру, думая, что он любит Соню. Александр, неуверенный в чувствах Наталии, продолжает оставаться во власти Сониного тела».

Режиссер Анджей Жулавский, председатель жюри фестиваля, придерживается иного взгляда на сегодняшнее состояние польской кинематографии: «Когда нельзя было открыто говорить о судьбах АКовцев, карьеру мог сделать Збигнев Цибульский, романтический бунтарь в черных брюках и очках. Примерно таким же был механизм популярности Ольбрыхского, атамана из «Трилогии», благодаря которому зритель как бы брал реванш за собственные горькие унижения, которые ему приходилось терпеть от коммунистов. Однако это были эрзац-герои, они никогда о себе не задумываются и не пытаются понять ситуации, в которой оказались. Зрители ждали, что они встанут в Окопах Святой Троицы с образом Богородицы на груди и укажут публике саблей дорогу. В нынешней Польше, когда вся общественная жизнь раскололась на тысячи мелких обломков, киногерой, который заявил бы: «Соотечественники, за мной, я лучше знаю, что надо делать»,— стал бы посмешищем».

ПОЛЬСКИЙ «ОСКАР»

Эва Браун — первый в истории польского кино лауреат премии «Оскар». Она была художником-постановщиком — в соавторстве с Алланом Старским — фильма «Список Шиндлера» (режиссер Стивен Спилберг).

Рассказывая о работе над фильмом, она призналась, что само имя Спилберга, его всемирная слава сначала просто парализовали ее, но потом сотрудничество с «вундеркиндом американского кино» действовало как допинг.

«...Мы хотели доказать, что можем работать на самом высоком уровне. А задача была не из легких. Более двухсот съемочных объектов; реквизит, который в этом фильме присутствует в количествах прямо-таки апокалипсических. И что интересно — все вещи были настоящие. В Кракове нам удалось купить или взять напрокат предметы, одежду той эпохи. Сама не могу поверить, что нам удалось добыть более тысячи чемоданов, 80 старых швейных машин, 40 пишущих машинок, невероятное количество ламп, три с половиной тонны одежды, сотни шуб, ковров и прочее — все настоящее, сороковых годов. Извольте вообразить, чего это стоило — не утонуть в таком океане реквизита! И все следовало собрать до начала съемок, потому что потом времени уже не было ни на что. Ежедневно мы подготавливали шесть съемочных объектов.

Не стану отрицать, сперва я опасалась, что это будет «холокост по-голливудски» — цветастое, парадное кино, весьма легкомысленное в обращении с деталями, но эти сомнения быстро развеялись. Уже одно то, что Спилберг решил снимать черно-белый фильм, показало, что это не будет типичная гол-

ливудская продукция. Кроме того, был важен факт съемок в Польше, именно там, где события происходили в реальности. Даже квартира Шиндлера в фильме и есть та самая, в которой жил реальный Шиндлер. Все это дает ощущение исторической правды. Спилберг доверился нам, он решил, что мы лучше знаем, как это было на самом деле. Конечно, мы обсуждали с ним все идеи и проекты, но потом он позволял нам действовать самостоятельно».

На вопрос журналистов, что чувствовала счастливая лауреатка, держа в руках «Оскара», Эва Браун ответила: «Тяжесть. Ведь статуэтка весит около четырех килограммов, и держать ее в руках надо довольно долго. Малышка Анна Пакен, которая получила награду за роль в фильме «Фортепиано», еле справилась с этой сложной задачей.

А если серьезно — я чувствую такую огромную радость и удовлетворение, что самой не верится. Магия Голливуда, атмосфера блистательного шоу вручения наград, его очарование, престиж — все это действует очень сильно. По телевизору не видно и половины того, что есть на самом деле: настоящее напряжение, ожидание, слезы радости, непостижимое счастье победителей. Награда является огромной неожиданностью, там действительно ничего заранее не известно. Поверьте, я не кокетничаю — мы не надеялись на «Оскара». Конкуренция невероятная. И тем больше наша радость. Среди лучших из лучших победителями стали все-таки мы».

■ США

ПО СЛОВАМ ВУДИ АЛЛЕНА...

За известнейшим американским режиссером прочно утвердилась слава мастера комедий. Он прошел творческий путь от незатейливых комедий («Хватай деньги и беги», «Бананы») до замысловатых фрейдистских и экзистенциалистских вариантов («Загадочное убийство в Манхэттене», «Энни Холл»). Тем временем и сам он — как экранный герой — стал кинофольклорным персонажем наподобие чаплинского бродяжки Чарли.

В последние годы, однако, работы Вуди Аллена зазвучали драматичнее, он обратился к «болевым точкам» современной городской жизни («Преступления и правонарушения», «Мужья и жены»). И, наконец, художник подошел к тому этапу своей карьеры, когда ему захотелось раскрыть душу, рассказать о муках творчества, вдохновении и рождении замыслов не художественным, а обыденным языком.

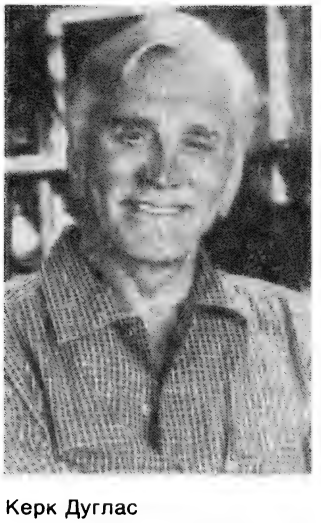
Вуди Аллен

(Каталог издательства «Фабер энд Фабер»)

Внимательным слушателем и очередным биографом Вуди Аллена стал шведский киножурналист Стиг Бьёркман. После нескольких недель собеседования он имел все необходимое для задуманной книги «Вуди Аллен о Вуди Аллене» (издательство «Фабер энд Фабер»). При всей серьезности своей смелой исповеди Вуди Аллен остается прежним весельчаком, острослова и насмешничая, как и в своих фильмах.

ПОСЛЕДНЕЕ ТАНГО В БРУКЛИНЕ

Керк Дуглас известен в американском кинематографе как актер: он снялся в более чем восьмидесяти фильмах и удостоен нью-йоркской премии кинокритиков «За лучшую актерскую работу». Кроме того, он создал классические киноленты: «Тропы славы», «Спартак», «Храбрецы одиноки». Ныне Керк Дуглас попробовал себя как писатель.



Керк Дуглас

(Каталог издательства «Сенчури»)

Главные герои его романа «Последнее танго в Бруклине» (издательство «Сенчури») живут, встречаются и влюбляются в Бруклине. Она — библиотекарь, он — тренер по культуризму. Пока Эллен на работе, в больничной библиотеке, все у нее как будто в порядке. Но вне службы — полный разлад: дружок увлекся другой, а соседка по квартире скрылась, оставив ей кучу неоплаченных счетов.

После случайного знакомства с Беном в кинотеатре у девушки начинается новая пора в жизни. Недавно овдовевший Бен ищет себе новое пристанище, и Эллен сдает ему комнату. Их дружеские деловые отношения вскоре перерастают в нечто большее. Бен вдвое старше Эллен, но полон сил, а его страсть не ведает ни возраста, ни иных преград. И, воспрянув духом, живая, шаловливая Эллен, похоже, становится идеальной для него парой. Но какой-то злой рок преследует их всепоглощающую страсть, а трагическое происшествие с загадочной смертью и вовсе грозит разорвать ее. Однако их взаимное чувство берет верх в неожиданной развязке.

■ Франция

НЕЗАДАВШАЯСЯ ПИРУШКА

К съемкам пятидесятиминутного фильма «Делай, что хочешь», посвященного 500-летию со дня рождения Франсуа Рабле, Марко Феррери готовился основательно. Сначала он погрузился в мир Рабле, затем познакомился с книгой «Рабле» из «Библиотеки Плеяды», а потом попросил, чтобы исследователь Жан-Ив Пуйу сделал переложение выбранных для экранизации отрывков на более понятный, современный язык.

Далее режиссер занялся подбором актеров, учитывая, как всегда, внешние данные последних. Кроме того, он обращал внимание на манеру речи претендентов, отдавая предпочтение тем, у кого слышалось, по его представлениям, что-то раблезианское. И, наконец, прошлым летом он отправился на родину великого писателя, чтобы снять там оригинальный эпизод: гигантское застолье на 3000 человек. Он ожидал, что от такого скопления едоков получится, что называется, пир на весь мир. Но, увы, три четверти яств так и остались на кухне; никто не объелся, не упился, не ударился в разгул. Фильм был

снят, но сюжет с пирушкой не задался.

«Видимо, хорошее застолье получается лишь на голодный желудок. И, видимо, во времена Рабле от сытости не страдали. А современным людям и вкусная еда уже приелась. Телевизор — вот их новая отрада»,— заключил огорченный режиссер.

■ Чили

РЕЖИССЕРЫ РАЗНЫХ СТРАН ЛЮБЯТ ИСАБЕЛЬ АЛЬЕНДЕ

Роман Исабель Альенде «Дом духов», переведенный на 27 языков, обрел новую жизнь в фильме ученика Ингмара Бергмана, датского кинорежиссера Билле Аугуста (его фильмы «Благие намерения» и «Пеллезавоеватель» были отмечены наградами Каннского кинофестиваля). Первый роман И. Альенде, принесший ей широкую известность, привлек его внимание актуальностью проблематики, достоверным изображением исторических событий, тонким психологизмом.

В основу киноленты легла история семьи И. Альенде, показанная сквозь призму судеб четырех поколений. Билле Август создал актерский ансамбль из «звезд» первой величины. Достаточно назвать испанского актера Антонио Бандераса, сыгравшего индейца Педро, известную английскую актрису Ванессу Редгрейв — исполнительницу роли Нивеи, матери героини романа Клары. Джереми Айронс, один из самых загадочных и обаятельных актеров Великобритании, как пишут о нем испанские критики, великолепно перевоплотился в главу семьи, Эстебана Труэбу, а его жену Клару сыграла американка Мерил Стрип.

Рабочий момент съёмок фильма «Делай, что хочешь»; в центре — режиссер Марко Феррери

(Журнал «Магазин литтерер»)

Билле Август считал своей сверхзадачей правдивое воссоздание духовной атмосферы жизни героев книги, хотя некоторым фантастическим деталям придал реальные черты, видимо, с учетом восприятия их европейским зрителем, что не вызвало возражений писательницы.

«В моих книгах нет конкретных примет моей родины — Чили. Моя земля — вся Латинская Америка. У нас общая судьба...» — в этих сказанных ранее словах И. Альенде — ключ к пониманию самой сути ее творчества, которое уже больше десяти лет вызывает неослабевающий интерес читателей, а ныне — и кинематографистов разных стран. В Аргентине фильм по ее роману «Любовь и тень» ставит венесуэльский режиссер Бетти Каплан, а в главной роли снимается А. Бандерас. И еще одно предложение получила писательница — на этот раз от американцев: экранизировать недавно вышедший роман «Окончательный план».

По материалам газеты «Паис» (Испания), журналов «Урода», «Впрост» (Польша), «Шпигель» (ФРГ) и каталогам зарубежных издательств.

1956
ДЖУЗЕППЕ ДЕ САНТИС, ЭЛИО ПЕТРИ, ДЖАННИ ПУЧЧИНИ. Дорога длиною в год (Киноповесть), № 6.

1960
НАТАН Е. ДУГЛАС, ГАРОЛЬД ДЖ. СМИТ. Не склонившие головы (Киносценарий), № 6.

КИНГ ВИДОР. Как создавался фильм «Война и мир», № 11.

1961
ЧАРЛЬЗ ЧАПЛИН, МЛАДШИЙ. Мой отец Чарли Чаплин (Главы из книги), № 6, 7.

ЛУКИНО ВИСКОНТИ. Рокко и его братья (Киносценарий), № 8.

1963
ЙОРИС ИВЕНС. Наша студия — планета Земля, № 9.

АНДРЕ МОРУА. В зрительном зале — миллионы (Кино, радио, телевидение и традиционные виды искусства), № 10.

1965
ЧАРЛЬЗ ЧАПЛИН. Моя биография, № 1, 2.

ЛУИС БЕРЛАНГА, РАФАЭЛЬ АСКОНА, ЭННИО ФЛАЙАНО. Палач (Киносценарий), № 11.

1967
МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ. Красная пустыня (Сценарий), № 3.

1968
ЧЕЗАРЕ ДЗАВАТТИНИ. Дневник кино и жизни (Отрывки из книги), № 3.

1971
СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ. В окрестностях Шекспира (Глава из книги «Шекспир и кино»), № 9.

1972
МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ. Забриски-Пойнт (Киносценарий). (В написании сценария принимали участие: Фред Гарднер, Тонино Гуэрра, Сэм Шепард, Клер Пиплоу), № 2.

1978
ЛЕВ АННИНСКИЙ. Лев Толстой на зарубежном экране (К 150-летию со дня рождения Льва Толстого), № 7.

1981
ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ. Делать фильм, № 9—11.

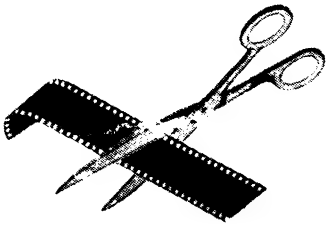
1984
ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, ТОНИНО ГУЭРРА. И плывет корабль (Литературный сценарий), № 9.

1985
МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ. Тот кегельбан над Тибром (Фрагменты книги), № 7, 8

1986
ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ. Джинджер и Фред (Фрагменты книги), № 10.

1989
ИНГМАР БЕРГМАН. Laterna Magica, № 9, 10.

1994
УИЛЬЯМ ЛАКС. Вуди Аллен (Главы из книги), № 11.



АВТОРЫ ЭТОГО НОМЕРА

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ (FEDERICO FELLINI; 1920—1993) - итальянский кинорежиссер и драматург. Мировое признание Феллини-режиссеру принес фильм «Дорога» (1954; премия «Оскар»). В последующие годы на экраны мира вышли его картины «Ночи Кабирии» (1957, премия «Оскар»), «Сладкая жизнь», «Восемь с половиной» (1963, премия «Оскар»), «Джульетта и духи», «Казанова», «Репетиция оркестра», «Амаркорд» (1974, премия «Оскар») и др. Большинство фильмов Феллини удостоено итальянских и международных наград. Они демонстрировались на экранах нашей страны; многие сценарии напечатаны в русском переводе; в «ИЛ» - «И плывет корабль» (написанный Ф. Феллини совместно с Т. Гуэррой; 1984, № 9) «Джинджер и Фред» (1986, № 10), книга «Делать фильм» (1981, № 9—11).
Повесть «Джульетта» издана в Цюрихе в 1989 году («Giulietta». Zürich, Diogenes Verlag).

ТОНИНО ГУЭРРА (TONINO GUERRA; род. в 1920 г.) - итальянский поэт, прозаик, сценарист. Автор сборников стихов «Каракули» (1946), «Лунный календарь» (1954), произведений прозы «История Фортунато» (1952), «Равновесие» (1967), «Параллельный человек» (1969), «Стая птиц» (1973), поэмы «Мед» (1981) и др. В «ИЛ» напечатана подборка его стихов (1979, № 7), сценарий «И плывет корабль», написанный в соавторстве с Ф. Феллини (1984, № 9).
Поэма «Дом», из которой взяты публикуемые стихи, вышла в Италии в 1985 году («La capanna». Rimini, Maggioli Editore).

ИВАН МАНДИ (MÁNDY IVÁN; род. в 1918 г.) — венгерский писатель, лауреат литературных премий имени Аттилы Йожефа (1969), имени Кошута (1988) и др. Начинал литературную деятельность как журналист, работая в газетах и на радио. Автор книг: «Двадцать первая улица» («A huszonegyedik utca», 1948), «Фабуя и его жены» («Fabulya feleségei», 1959), «На краю футбольного поля» («A pálya szélén», 1963), «Как дела, старик?» («Mi az, öreg?», 1972), «Сон о театре» («Álom a színházról», 1977), «Одинокие» («Magukra maradtak», 1986) и многих книг для юношества.
Повесть «Кино Жамбоки», фрагменты которой публикуются в этом номере, издана в Венгрии в 1975 году («Zsámboki mozija» (A csáladtag). Budapest, Magvetó kiadö).

МИЛОШ ФОРМАН (MILOŠ FORMAN; род. в 1932 г. в Чехословакии) режиссер и сценарист. В кино - с середины 50-х гг. Представитель чехословацкой «новой волны» (фильмы «Черный Петр», 1963; первая премия фестиваля в Локарно; «Любовные похождения блондинки», 1965). С 1967 г. работает в США. Наиболее известные его фильмы: «Бал пожарных» (1967), мюзикл «Волосы» (1979), «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (по роману К. Кизи, 1975; премия «Оскар»), экранизация романа Э. Л. Доктороу «Рэгтайм» (1981), фильм «Амадей» (по пьесе П. Шеффера, 1984; премия «Оскар»). Соавтор многих сценариев своих фильмов.
Книга «Круговорот», написанная М. Форманом при участии Яна Новака, вышла в США в 1993 году («Turnaround». A memoir. New York, Villard Books).

МАЕВСКИЙ ЕВГЕНИЙ ВИКТОРОВИЧ (род. в 1944 г.) - кандидат филологических наук, прозаик, японовед, переводчик. Автор научных работ по лингвистике. В «ИЛ» напечатана его статья «LINGUA UNIVERSALIS, или Поучительная История Одной Попытки Усовершенствовать Природу» (1994, № 2).

ФРАНСУАЗА САГАН (FRANÇOISE SAGAN; род. в 1935 г.) - французская писательница, драматург. Автор многих романов; на русский язык переведены: «Здравствуй, грусть», «Смутная улыбка», «Любите ли вы Брамса?», «Потерянный профиль», «Немного солнца в холодной воде» («ИЛ», 1972, № 3), «Рыбья кровь» («ИЛ», 1991, № 2). Известны также ее пьесы «Замок в Швеции» («Château en Suéde», 1960), «Скрипки порой...» («Les violons parfois», 1962), сборник новелл «Бархатные глаза» («Des yeux de soie», 1975) и др. Глава, посвященная Катрин Денёв («Catherine Deneuve — La félure blonde»), взята из сборника эссе «...И с самыми нежными чувствами» («...Et toute ma sympathie». Paris, Julliard, 1993).

■ Переводчики:

ДВИН ФРИДЭНГА МИХАЙЛОВНА — переводчик с итальянского. В ее переводах изданы романы: «Татарская пустыня» Д. Буццати, «Исчез перед рассветом» Дж. Понтиджи, «Греческий огонь» и «Змея» Л. Малербы. В «ИЛ» напечатаны: книга Ф. Феллини «Делать фильм» (1981, № 9—11), сценарий Ф. Феллини и Т. Гуэрры «И плывет корабль» (1984, № 9), фрагменты книги Микеланджело Антониони «Тот кегельбан над Тибром» (1985, № 7, 8), сказки А. Моравиа (1990, № 4), «Диалоги Беллависты» Лючано Де Крешенцо (1994, № 2). Лауреат премии «ИЛ» (1985).

СОЛОНОВИЧ ЕВГЕНИЙ МИХАЙЛОВИЧ (род. в 1933 г.) — переводчик итальянской поэзии и прозы. В «ИЛ» напечатаны его переводы из Данте, Ариосто, Петрарки, Белли, Монтале, Луци, Унгаретти, Пиньотти, а так-

же роман Дж. Д'Агаты «Америка, о'кей», рассказы Дж. Ландольфи, Л. Шаши и др. Переводы Е. Солоновича из классической и современной итальянской поэзии отмечены в Италии рядом литературных премий.

ГУСЕВ ЮРИЙ ПАВЛОВИЧ (род. в 1939 г.) — литературный критик, доктор филологических наук, переводчик с венгерского. В его переводах изданы романы: «Пядь земли» Пала Сабо, «Вина» и «Милосердие» Ласло Немета, «Старомодная история» Магды Сабо, «Пророк на час» Шандора Шомоди Тота; в «ИЛ» напечатаны: фрагменты книги Л. Мештерхази «Воспоминания» (1986, № 12), фрагменты книг И. Мелиуса «Кафе «Транзит» и «Западное кафе» (1989, № 4), повесть «Тяжелый день» Дёрдя Конрада (1991, № 4), «Дневники» Шандора Мараи (1993, № 12) и др.

БОГАТЫРЕНКО ЕЛЕНА ДАНИЛОВНА — переводчик с французского и английского языков. В «ИЛ» (1994, № 8) в ее переводе напечатаны главы из книги Д. Каплана и А. Дабро «Якудза».

■

ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1995 ГОДА
РЕДАКЦИЯ НАМЕРЕНА ОПУБЛИКОВАТЬ

Умберто Эко «Маятник Фуко» (роман)
Питер Устинов «Старик и мистер Смит» (роман)
Питер Акройд «Дом доктора Ди» (роман)
Ингмар Бергман «Дитя воскресенья» (роман)
Аласдер Грей «Бедняжки» (роман)
Йозеф Рот «Иов» (роман)
Тадеуш Конвицкий «Чтиво» (повесть)
Милорад Павич «Вечность и еще один день» (пьеса)

А ТАКЖЕ РАССКАЗЫ, ПОЭЗИЮ, ЭССЕИСТИКУ,
КРИТИЧЕСКИЕ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

В фокусе нашего внимания живой литературный процесс — самые яркие имена, самые заметные произведения, удостоенные престижных премий, попавшие в списки бестселлеров, вызвавшие повышенный интерес критики

Подписаться на журнал можно в любом отделении связи. А тем, кто имеет возможность получать номера в редакции, советуем подписаться прямо у нас — это надежнее и намного дешевле.
Подписка в редакции будет производиться с 1 апреля до 1 июня ежедневно с 12 до 18 часов, кроме пятницы и выходных. Адрес редакции: Пятницкая ул., 41 (метро «Новокузнецкая» или «Третьяковская»), телефон 233-51-47

Где бы Вы ни жили,
подписавшись на «ИЛ»,
Вы окажетесь в самом центре
литературной жизни современного мира

ИНДЕКС 70394

Британская Энциклопедия

"БРИТАННИКА" - самая знаменитая и самая авторитетная энциклопедия в мире.
"БРИТАННИКА" - это мудрость веков и американская полиграфия 1994 года.

Что общего между Генри Фордом, Зигмундом Фрейдом, Бернардом Шоу и Львом Троцким?
Все они были авторами "БРИТАННИКИ".
Что общего между Елизаветой II, Милошем Форманом, Полом Маккартни и Маргарет Тэтчер?
Все они - владельцы комплекта "БРИТАННИКИ".
Что общего между историей Франции, правильным питанием, игрой на бирже и Ф. Дзержинским?
Обо всем этом Вы прочтете в "БРИТАННИКЕ".

"ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA"

это 33 роскошных тома с золотым обрезом и черным переплетом из натуральной кожи. 82 300 статей, 23 000 фотографий, двухтомный "ИНДЕКС" с 500 000 ссылками, бесплатный "ЕЖЕГОДНИК" с последней статистикой о 146 странах и обзором мировых событий за прошлый год, а также специализированные медицинские и научно-технические "ЕЖЕГОДНИКИ".

Каждый покупатель получает официальное свидетельство и становится членом элитарного
"Клуба Владельцев Британники".
Для членов клуба комплект "ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA" обновляется ежегодно.

Другая продукция компании "ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA":

Полное издание словаря английского языка **WEBSTER'S** в 3 томах.
468 000 слов, 200 000 примеров словоупотребления, 3000 иллюстраций. В последенем томе - удобный англо-французско-немецко-итальянско-испанско-шведско-идиш словарь наиболее употребительных слов.

Крупноформатный Атлас мира **"BRITANNICA"**. Одно из самых знаменитых изданий в мире. **558 стр. Формат 286×381. Подробный индекс географических названий. Справочные таблицы. Специальная информация для путешественников.** Красочное подарочное издание.

"GREAT BOOKS" - "Великие книги Западной цивилизации" в 60 томах. **Единственное в мире издание подобного рода, включающее полные тексты 517 произведений 130 авторов, наиболее повлиявшие на развитие западной цивилизации. От Гомера до Орвелла, от Плутарха до Кейнса, от Архимеда до Макса Планка. Уникальный двухтомный индекс 3020 тем, обсуждаемых на каждой из 37 000 стр. этого издания, делает его естественным дополнением к "ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA".** Незаменимый справочник для всех, кто пишет по-русски и читает по-английски.

CD-ROM, содержащий двухтомный индекс "БРИТАННИКИ" и словарь WEBSTER'S.

"ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA" для детей:

"ОТКРЫТИЕ МИРА" - **"Britannica Discovery Library"** в 12 томах.
Красочная энциклопедия для малышей, начинающих учиться читать одновременно по-русски и по-английски.

"БРИТАННИКА" для детей младшего возраста. **"Young Children Britannica"** в 16 томах.

"ДЕТСКАЯ БРИТАННИКА" в 20 томах. **Простой английский язык, доступный школьнику. 6 770 страниц, 6000 иллюстраций. Дальние страны, великие люди, диковинные звери, персональные компьютеры... И еще 30 000 тем! В составе энциклопедии - аннотированный Атлас мира.**

Весь этот мир знаний впервые делает доступным фирма

"Мир Знаний",
эксклюзивный дистрибьютор компании
"ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA"

Телефон в Москве : (095) 161 07 75, 924 90 02
Факс : (095) 923 78 91
E.-mail: mir@znanija.msk.su

ISSN 0130—6545 «Иностранная литература», 1995, № 4, 1—256